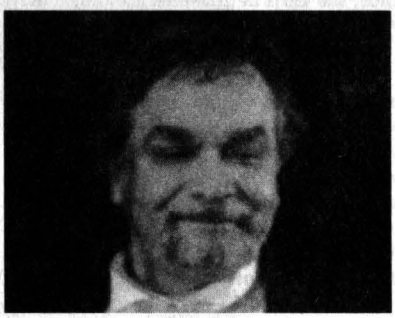
INV. 984/67
TEATRUL „REGINA MARIA" • 1 • BIHOR - ROMÂNIA

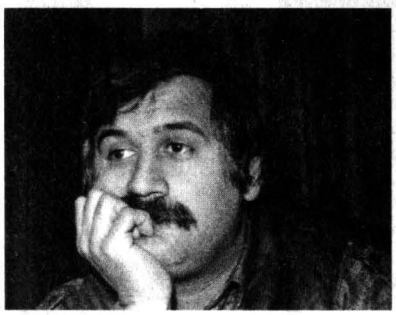
SUMAR

REVISTĂ EDITATĂ
DE MINISTERUL CULTURII

TEATRUL AZI

ANTITEZE de Dumitru Solomon, p. 2 ● **Premiile „Lovinescu" pe anul 1993: Valeria Seciu, Gilda Marinescu, Silviu Purcărete, Andrei Şerban, p. 3** ● **DIALOG: Damian Crâşmaru (p. 9), Adrian Pintea (p. 11)** ● **ANCHETA „TEATRUL AZI": Regia – o profesiune specific masculină? p. 10** ● **CRONICA:** Scrisori de dragoste, Spectacol Mrožek, Regele cerb, Adunarea păsărilor, Fool for Love, Agamemnon, Cafeneaua, Creanga de aur, **p. 17; *Raporturi complicate între regizori şi actori* de Valentin Silvestru, p. 17** ● **TELETEATRU, p. 20** ● **TEATRUL RADIOFONIC, p. 21** ● **ÎNCĂ O DATĂ DESPRE...** Ghetou **de Joshua Sobol la TNB, p. 22** ● **PROSCENIUM: Adrian Titieni, p. 24** ● **COUPÉ, p. 25** ● **BEŢIA DE CUVINTE de Alice Georgescu, p. 26** ● **CARTEA DE TEATRU, p. 27** ● **AVANSCENA:** Paradisuri artificiale **de Alina Cadariu, p. 30** ● **MEMORIA TEATRULUI ROMÂNESC: Ion Brezeanu, p. 40** ● **MOARTEA UNUI ARTIST: Elvira Popescu, p. 41** ● **SCENA LUMII: Budapesta, Londra, Paris (corespondenţă specială de la Mirella Nedelcu Patureau); Interviu cu Eli Malka (Doina Papp), p. 42.**





Bd. Nicolae Bălcescu nr. 2
Tel: 614 35 58

REDACŢIA:

- **DUMITRU SOLOMON** (redactor şef)
- **MAGDALENA BOIANGIU** (secretar general de redacţie)
- **ALICE GEORGESCU**
- **VICTOR PARHON**
- **IOANA POPESCU** (tehnoredactare)

ISSN 1220-1676
Cititorii din străinătate se pot abona adresându-se la: „RODIPET" S.A P.O.BOX 33-57, telex: 11995, FAX: 0040-1-312 94 32; 312 94 33 Bucureşti, Piaţa Presei Libere nr. 1, sector 1, sau ORION S.R.L., Splaiul Independenţei nr. 202 A, sector 6, Bucureşti, telefon 638 54 05; 638 67 65 FAX: (401)312 24 25

„Teatrul azi" publică reclamă în interiorul revistei (alb-negru) sau pe copertele III şi IV (policromie), în condiţii grafice deosebite. La cerere, redacţia poate asigura redactarea, ilustrarea şi machetarea textelor publicitare. Pentru informaţii suplimentare şi comenzi contactaţi-ne la telefon: 614 35 58 sau la sediul redacţiei, Bd. N. Bălcescu nr. 2, sector 1, Bucureşti.

Coperta I: Valeria Seciu
(foto Otto Urbanski)
Coperta II: Scene din Adunarea păsărilor **la Teatrul Ţăndărică**
(foto Dan Vatamaniuc)
Coperta III: Ana Ciontea
Coperta IV: Adrian Pintea

Culegere şi paginare: ROLI
Tiparul executat la Sucursala „BUCUREŞTII NOI"

DUMITRU SOLOMON

VAL DE TRANSFERURI

Nu, nu este vorba, aşa cum s-ar putea înţelege, despre transferuri de persoane în teatre sau în, mai ştii?, echipe de fotbal. E vorba despre transferurile de gen, mai precis de la un gen la altul. Şi, într-un fel, de transferurile de responsabilităţi. În teatre a pătruns, de vreo trei ani încoace, un masiv şi puternic val de dramatizări. Pare că teatrele, regizorii, actorii nu mai sunt mulţumiţi de ceea ce le oferă dramaturgia universală şi se uită cu o poftă din ce în ce mai nestăpânită în grădinile celorlalte genuri – proză, poezie, publicistică, filosofie etc. – şi nu numai că se uită, dar şi culeg cu multă râvnă roadele acestora. Astfel, în ultimele stagiuni s-au jucat, se joacă şi se vor juca la Teatrul Odeon Cosma **(dramatizare după Panait Istrati) şi** La ţigănci **(după Mircea Eliade), la Teatrul Naţional** Numele trandafirului **(după Umberto Eco), la Teatrul Mic** Jacques şi stăpânul său **(după Denis Diderot), la Teatrul de Comedie** Legături primejdioase **(după Choderlos de Laclos), la Teatrul Evreiesc** Cafeneaua **(după Isaac Bashevis Singer), la Teatrul Naţional din Craiova** Fraţi întru Karamazov **(după Dostoievski) şi** Ferma animalelor **(după George Orwell), la Teatrul Naţional din Cluj două dramatizări după schiţe şi articole de I. L. Caragiale, la Teatrul Naţional din Târgu-Mureş** Satyricon **(după Petronius), la Teatrul din Sibiu** Decameronul **(după Boccaccio), la Teatrul din Arad** Candide **(după Voltaire), la Teatrul din Râmnicu-Vâlcea** Decameronul **(altă dramatizare după Boccaccio), la Teatrul din Piatra Neamţ** Procesul **(după Kafka), la Teatrul „Ion Creangă" şi la Teatrul „Ţăndărică" se joacă aproape numai dramatizări, la Academia de Teatru s-au jucat şi se joacă** Tinereţe fără bătrâneţe **(după Petre Ispirescu),** Farsa celor trei cocoşaţi **(după Anton Pann),** Nunta **(după Cehov), Cătălina Buzoianu, o performeră a dramatizărilor (**Maestrul şi Margareta, Doamna cu camelii, Dimineaţa pierdută **etc.), anunţă o dramatizare după „Levant" de Mircea Cărtărescu, un student la regie din anul III îmi mărturiseşte, nu fără emoţie şi spaimă, că scrie şi el o dramatizare. Şi, probabil, mi-au scăpat multe altele.**

Ce se întâmplă? S-au epuizat piesele de teatru? Nu mai prezintă interes dramaturgia? Autorii dramatizărilor aspiră la statutul de dramaturg sau, poate, la drepturile de autor corespunzătoare? Acest val de transferuri către teatru dinspre alte genuri nu tinde să-l pervertească? Explicaţia mi se pare puţin alarmantă. Teatrul are nevoie de o continuă împrospătare a temelor, a motivelor, a subiectelor, a mijloacelor. Această împrospătare vine fie prin piesele noi, fie prin redescoperirea unor piese vechi, fie prin extinderea graniţelor actuale şi incorporarea unor teritorii noi. Descoperim în proză, în reportaj sau în filosofie lucruri pe care vrem să le comunicăm spectatorilor şi pe care nu le găsim în biblioteca de teatru. E, poate, şi o nevoie de infuzie epică sau filosofică în teatru, de lărgire a spaţiului, de respiraţie amplă, de personaje noi, de raporturi noi, de poveşti noi. Suntem mereu, fără întrerupere, chiar dacă nu ne dăm seama, în căutare de noutate, nu de nou, **de** noutate, **aşa cum se-ntâmplă când citim ştirile din ziare, sau eseurile politice, sau cărţi de filosofie. Copilul e mulţumit şi dacă îi spui în fiecare seară aceeaşi poveste. Oamenii mari sunt copii mari, ei vor mereu alte poveşti.**

Şi mai e ceva: există cărţi citite şi răs-citite („Decameronul", „Fraţii Karamazov") sau autori care introduc la un moment dat o viziune inedită (Kafka) sau care, pur şi simplu, produc pe neaşteptate best-sellers (Umberto Eco). Există o dorinţă ascunsă a publicului de a vedea **personajele pe care le-a citit, de a şi le face** palpabile. **Dar mai există şi neastâmpărul autoexprimării regizorilor, care găsesc nu rareori posibilitatea de a-şi pronunţa gândurile şi obsesiile prin aceste dramatizări, aşa cum, alteori, îşi caută căile de defulare-creaţie în anumite opere dramatice. Aici, în acest din urmă caz, intervine celălalt val semnificativ: adaptările. Silviu Purcărete e, pare-se, obsedat de raportul contradictoriu, ambiguu sau violent, între individ şi umanitate. Dramatizează** Decameronul, **dar şi adaptează** Phaedra **sau** Ubu roi **căruia îi asociază scene din** Macbeth. **Mihai Măniuţiu vede în** Richard III **posibilitatea de a arăta cum Puterea manipulează Massa, aşa că îşi adaptează piesa lui Shakespeare pe gândul propriu, iar Alexandru Tocilescu descoperă în** Antigona **o faţă cât se poate de actuală a intoleranţei.**

Putem manifesta neîncredere sau revoltă în faţa acestor tentative de înnoire a substanţei teatrale? E cazul să condamnăm aceste evadări ale teatrului din propria sa materie sau, mai exact, pervertirea **lui cu o materie străină,** hibridizarea **lui? Cred că, atâta vreme cât** intruşii **sunt convingători şi teatrali, nu avem motive nici de suspiciune, şi nici de indignare. Aducerea pe scenă a unor „străini" nu slăbeşte teatrul, ci, dimpotrivă, zic eu, îl întăreşte şi-l îmbogăţeşte. Iar faptul că, prin teatralizare, proza, filosofia şi chiar publicistica pierd ceva din substanţa şi specificul lor, nu mai e treaba teatrului. El nu forţează substituirea şi nu aspiră spre echivalenţă (când o face, greşeşte). Teatrul nu face decât să prelungească, prin aceste transferuri, drumul spre public al genurilor non-teatrale. Este o misiune generoasă.** ■

ANTITEZE

Premiile „Lovinescu“

VALERIA SECIU: „Cum să te ajut?“

După-amiaza e ploioasă şi cenuşie, parcă toată ziua a fost seară şi noaptea care urmează are o durată nedeterminată. Nu-ţi prea vine să fii sincer şi nici să scormoneşti cu întrebările în căutarea lucrărilor pe care, dacă o actriţă le-a ascuns atâta vreme, nu le va „mărturisi“ brusc şi dintr-o dată, aşa, pentru că ştie că va lua un premiu. Premiul îl ia pentru roluri, nu pentru interviuri. Iar unicitatea Valeriei Seciu stă tocmai în calitatea misterului cu care-şi însoţeşte personajele, pe acelea de pe scenă, dar şi personajul „civil“ care se numeşte, întâmplător, tot Valeria Seciu, alcătuit dintr-o fragilitate atât de ostentativă, încât nu poate fi adevărată. E birul pe care-l plăteşte tradiţiei de „ingenuă“, transformându-i servitutile în avantaje. Doar din când în când privirea are lucirea metalului dur, curat, de care nu se lipeşte nici o impuritate.

■ **Cum a apărut ideea distribuirii tale în Arkadina? Când am văzut distribuţia am fost instinctiv şocată.**

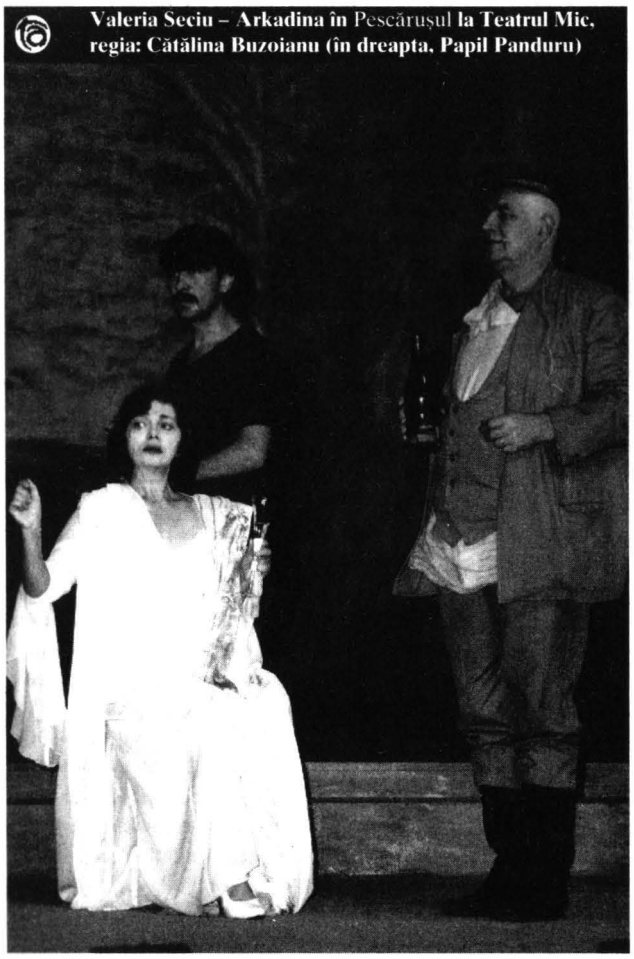
❑ Da? De ce?

■ **Spectatorul te desparte cu greu de tipologia ingenuei.**

❑ Curios. Am jucat Nina Zarecinaia – ingenua – de mult, la televiziune, în regia lui Petre Sava Băleanu. Gina Patrichi era Arkadina. Timpul are un farmec nebun când îşi întoarce feţele spre tine şi ne întoarce faţa spre el. Îmi place să mă uit la timp: cu deschidere, cu provocare. Provocare e cuvântul, nu asprime şi nu plăcere. Dar îmi place provocarea de a mi-l asuma.

■ **Arkadina încheie un ciclu, sau e un început de etapă?**

❑ Nu m-am gândit la asta. Se poate spune şi una, şi alta. Pentru mine personal, o anume etapă era încheiată mai de mult, înainte de acest rol. Viaţa vine înaintea scenei, nu?



Valeria Seciu – Arkadina în Pescăruşul **la Teatrul Mic, regia: Cătălina Buzoianu (în dreapta, Papil Panduru)**

■ **Depinde. La unii e invers.**

❑ Mie aşa mi s-a întâmplat întotdeauna: rolurile au venit spre mine într-un fel ciudat, când viaţa mă pregătise deja pentru ele. Când am jucat **Să îmbrăcăm pe cei goi** eram extrem de aproape, nu de poveste, ci de starea acelei piese. Lecturile mele, oamenii pe care i-am cunoscut, întâmplările de care aflam sau la care eram martoră erau de o potriveală tulburătoare. Fiecare rol e o criză, şi crizele mele au coincis cu conflictele în care erau angrenate personajele: aşa a fost şi cu **Maestrul şi Margareta,** şi cu **Cerul înstelat...** Şi cu **Pescăruşul.**

■ **Până la Arkadina din** Pescăruşul **femeile pe care le jucai erau teribil de discrete, de pudice, ridicau cu multă prudenţă vălul care le masca şi distorsiona instinctele. Arkadina nu e doar decisă, ci şi isterică în toate dorinţele ei.**

❑ Toate acestea existau în mine, dar nu le-am arătat pentru că nu a existat prilejul. Biologicul, timpul au mers înainte. Jucată de mine, Arkadina nu putea exista decât aşa. Dar nu e numai atât: e şi o opţiune culturală. Pentru mine, personajul a fost scris aşa.

■ **Teatrul e o lume dură, în care succesul nu e niciodată definitiv, eşecul e după colţ. Ai avut norocul extraordinar al unei mari, solide şi productive prietenii cu regizoarea Cătălina Buzoianu.**

❑ Da, a fost o mare şansă. Ea m-a ferit de eşec. De un eşec pe care nu l-aş fi suportat. Nu despre eşec ar trebui să vorbesc când îi pomenesc numele, poate l-am şi avut, dar lângă ea eşecul e tot o victorie, nu e înfrângerea aceea mizeră, ternă, păguboasă, care pe mine m-ar fi distrus. Nu concep, de fapt, nu pot. Nu pot trăi în preajma unui... Nu înţeleg cum există actori care îşi continuă spectacolul... Ce cumplit trebuie să fie să continui când e un eşec şi tu trebuie să mergi mai departe! De fapt eu ştiu cum e. Înainte de a o întâlni pe Cătălina am trăit asta. Când eram foarte tânără am trăit mult în preajma eşecului şi el în preajma mea. Părea suportabil, dar de fapt era insuportabil.

■ **Nu-i uşor să fii Nina Zarecinaia.**

❑ Nu... eşecul... să pierzi aşa...

■ **Te-am văzut în repetiţii. Ai o ambiţie...**

❑ Nemăsurată, da.

■ **Şi îi organizezi instinctiv pe ceilalţi în jurul tău. Ştii foarte bine care e locul tău şi stabileşti cu restul trupei relaţiile adecvate. Cum ţi-a venit ideea să-ţi schimbi locul, devenind directoare de teatru?**

■ Nu mi-am mutat locul. Pur şi simplu, aşa mi-a venit... Când pregăteam şi apoi am jucat recitalul **Arta iubirii,** am simţit că eu sunt o instituţie. Şi recitalul a fost expresia unei crize, am ştiut că n-o să mai fac vreodată altul; şi atunci a fost un început şi un sfârşit în toate felurile. Mă simţeam şi singură, dar şi stăpână, bogată şi plină. Firește, până la urmă nu l-am făcut singură, l-am făcut cu o mare regizoare, cu Cătălina Buzoianu. Dar atunci am simţit că eu sunt un teatru. Când era programat spectacolul, intram într-un teatru gol; simţeam astfel realitatea scenei, a culiselor, şi atunci mi-a venit ideea. E tot o provocare adresată mie, celorlalţi. Mă privesc din alt unghi, îmi ocolesc şi vârsta, îmi ocolesc şi biologicul. Are şi mult haz treaba asta. O actriţă îmbătrâneşte trist şi crud: ştiu asta, dar oricât aş fi de prevenită nu e suficient, trebuie făcut ceva. Eu nu ţin extraordinar de mult la viaţă, ceea ce nu înseamnă că n-o găsesc foarte frumoasă, dar îi ştiu preţul, ştiu... Încerc s-o păcălesc. Tot în prelungirea mea vine şi această încercare, e o dezvoltare a actriţei.

■ **Dar până acum actriţa Valeria Seciu n-a profitat deloc de faptul că o cunoaşte pe doamna Valeria Seciu, directoarea Teatrului Levant.**

❑ Am s-o fac acuma, am s-o fac.

Premiile „Lovinescu“

■ **Nu te atrage şcoala de teatru, n-ai vrea să devii profesoară?**

❑ Nu, nu. De câte ori mă duc acolo mă gândesc la Octav. Am trăit împreună cu el truda, truda asta nemăsurată pe care n-o poate cuprinde nici un cuvânt. E nevoie de o generozitate, de o risipire de tine fără seamăn, pe care nu cred că eu pot s-o dau. Copiii nu trebuie doar învăţaţi, trebuie să le trăieşti vieţile, bolile, familia, morţii, iubiţii, totul... Când se formează, un artist trebuie însoţit în toate trăirile lui. Nu ştiu dacă eu pot. Trebuie putere, ştiinţă... Îi admir extraordinar de mult pe cei care se dedică învăţământului. Am fost, nu demult, la un examen la clasa Sandei Manu, s-o văd şi pe Ioana Macaria, dar toţi copiii m-au tulburat foarte mult. Joc cu ei în **Pescăruşul,** îmi plac, au poftă de joc, au o relaţie mult mai deschisă, mai directă cu scena decât aveam noi când eram ca ei. A ajuns un clişeu să spui că înveţi de la tineri, dar relaţia cu ei te modifică într-adevăr.

■ **De ce vorbeşti atât de uşor despre alţii, şi atât de greu despre tine?**

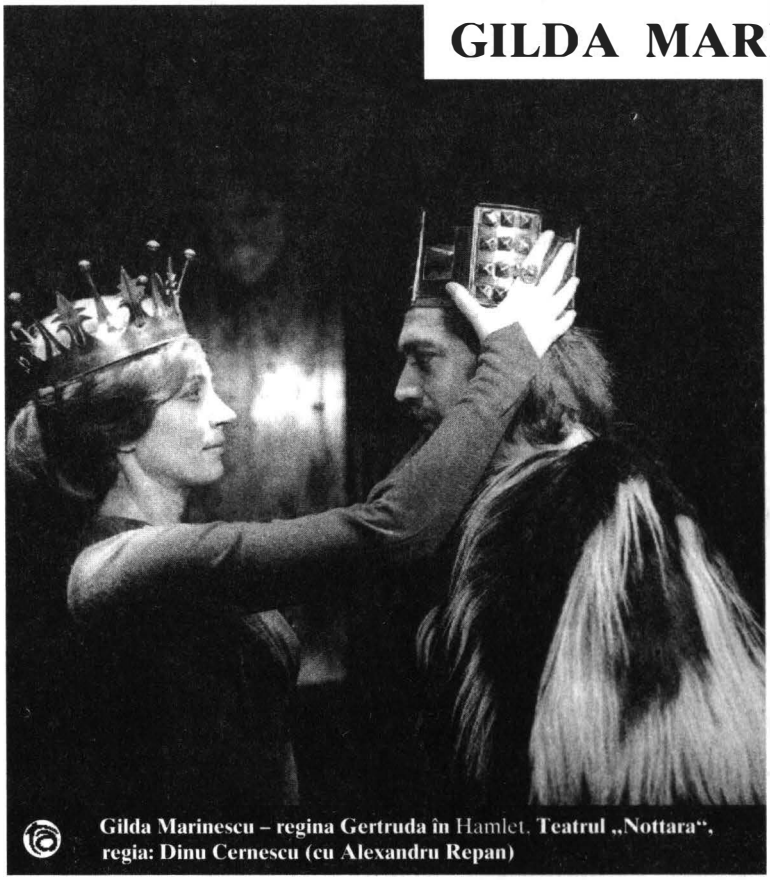
❑ Persoana noastră, a fiecăruia, este mereu în mişcare, nu e niciodată definitivă. Mi-e întotdeauna greu să aleg unghiul din care să comunic despre mine ceva clar, precis delimitat. Mişcarea nu poate fi fixată şi m-am împăcat cu acest înţeles al înţelesurilor.

■ **Aş vrea totuşi să disloc acest mister care te învăluie.**

❑ Cum să te ajut?

MAGDALENA BOIANGIU

GILDA MARINESCU, o regină



Gilda Marinescu – regina Gertruda în Hamlet. Teatrul „Nottara“, regia: Dinu Cernescu (cu Alexandru Repan)

Printre actorii care au făcut gloria teatrului românesc în ultimele trei decenii se numără, fără îndoială, şi Gilda Marinescu. A debutat la Timişoara, dar s-a afirmat, cu strălucire, pe scena Teatrului „Nottara“, legându-şi numele de câteva dintre succesele de răsunet ale acestui teatru. Astfel, e greu să revezi cu ochii minţii celebrul **Hamlet** al lui Dinu Cernescu, cu Ştefan Iordache în rolul titular, fără a ţi-o reaminti şi pe Gilda Marinescu în Gertruda, sau fără a-i revedea pe Ştefan Radoff în Polonius ori pe Anda Caropol în Ofelia. Un spectacol cu totul aparte al deceniilor amintite (despre care nu ştim nici până azi cum a putut „scăpa“ cenzurii timpului), cu una dintre cele mai frumoase piese ale lui Horia Lovinescu, **Şi eu am fost în Arcadia,** l-a avut ca protagonist pe Alexandru Repan – într-unul dintre cele mai bine realizate roluri ale sale –, lângă care a evoluat memorabil Gilda Marinescu, dând întregului reprezentaţiei acea senzaţie de detaşare şi de plutire de care avea nevoie deschiderea ei metafizică.

Exemplele ar putea, desigur, continua, căci a jucat în multe dintre piesele lui Horia Lovinescu (între care **Sângele** sau **Patima fără sfârşit** şi **Noaptea umbrelor**), în **Jocul** de Ion Băieşu, iar, mai de curând, în **Cuibul** de Tudor Popescu, în regia lui Dominic Dembinski, după ce făcuse o altă importantă creaţie în Gurmîjskaia din **Pădurea** de Ostrovski, în regia lui Costin Marinescu.

Ne-o reamintim şi în două dintre spectacolele importante realizate la „Nottara“ de regretatul regizor George Rafael: **Inele, cercei, beteală,** colaj după schiţele lui Caragiale, unde Gilda Marinescu juca alături de Horaţiu Mălăele şi Anda Caropol, şi **5 romane de amor,** titlu sub care erau grupate piese într-un act de Teodor Mazilu, evoluţia scenică a Gildei Marinescu, alături de Ştefan Radoff, fiind dintre cele de referinţă pentru interpretările piesei **Frumos e în septembrie la Veneţia.**

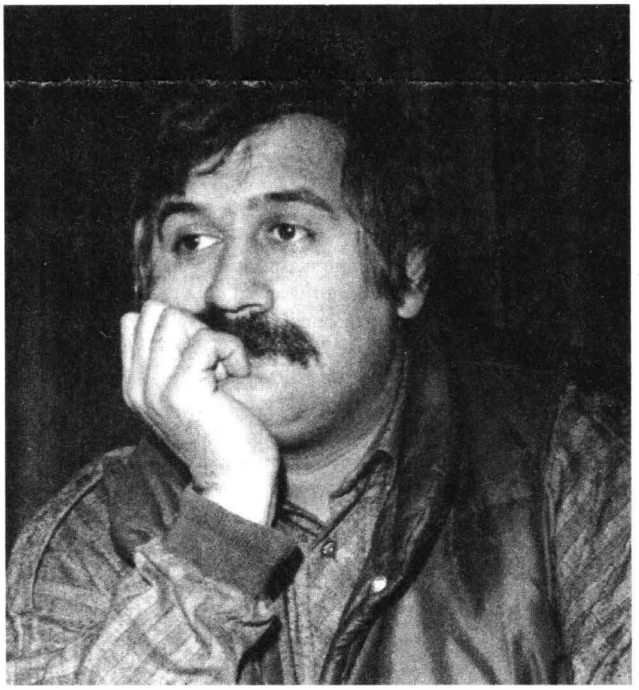
A fost o impresionantă Casandra în **Întoarcerea la Micene** de Evanghelos Averoff, spectacol ce s-a jucat cu un remarcabil succes şi la Atena. Dar spectacolul care avea s-o impună şi s-o consacre şi pe plan internaţional rămâne **A opta zi dis-de-dimineaţă** de Radu Dumitru, care, în condiţiile grele ale regimului totalitar de atunci, avea să se joace, totuşi, cu un mare succes, la Bonn, la Paris şi la Lisabona, precum şi în şapte oraşe din Mexic, cu prilejul Festivalului de teatru de la Guadalajara.

N-a avut nicicând o viaţă uşoară, iar în ultimii ani starea sănătăţii a obligat-o să se retragă din teatru. Nimic n-o va putea „retrage“ însă din istoria teatrului românesc şi din aceea a Teatrului „Nottara“, de care a fost şi va rămâne legată.

Premiul oferit de Revista „Teatrul Azi“ şi Grupul de societăţi „Glob R“, la 24 decembrie 1993, vine să răsplătească astfel o excepţională carieră actoricească pe nedrept întreruptă, reamintindu-ne tuturor că slujirea teatrului românesc înseamnă şi asumarea responsabilităţilor morale ce ne revin faţă de actorii care i-au dat cândva strălucire.

VICTOR PARHON

SILVIU PURCĂRETE – între magie și realism



■ „Memoriile“ lui Goldoni ne dezvăluie o personalitate diferită de felul în care a fost cunoscut în România până la montările dumneavoastră. Am reținut o mărturisire specială, privitoare la Goldoni, pe care ați făcut-o cu ocazia primei lecturi la Teatrul comic. **Repetițiile și spectacolul au susținut-o consecvent. Cred că ați descoperit Veneția urmărind traseul afectiv și perceptiv al dramaturgului italian. „Cine“ este – deci – Veneția?**

❑ Am văzut Veneția pentru prima dată în 1979. Nu făcusem nici un Goldoni până atunci. Am pus în scenă **Il Campiello** în '85 la Râmnicu-Vâlcea, am reluat-o în '86 la Piatra Neamț, iar **Teatrul comic** în 1992 la Bulandra. Veneția e un oraș anormal. Și provizoriu. Ca un loc de refugiu de teama năvălitorilor. Românul se refugia și el în „codrul-frate“, iar friulanul se refugia spre apă. Veneția este de vreo 600 de ani încoace ruină în mers. Un oraș care a intrat de mult în decădere, prin secolul 14 chiar. Și de atunci tot decade. Este ultima umbră vie a orașelor-ruină, cele care au avut o înflorire misterioasă în epoci nemaivăzute, măcinate apoi de praf. Cetățile care s-au dus. Ca Ninive, de exemplu. Veneția este un oraș fără periferii. El nu se mai dezvoltă. Insulița aceea care așa era acum 400 de ani, așa e și astăzi. Nu mai știu cine spunea că nu e un oraș, e un decor de teatru. E adevărat. E decor de teatru prin viața asta anormală a sa. E foarte omogenă: n-are maidane, n-are centru. Fiind construită aproape ca un labirint, numai ziduri, e ca un mare interior. Dă senzația unei singure familii. Toată lumea vorbește despre vizualitate, despre lumina văzută la Veneția. Normal. Un oraș așezat pe apă nu poate să nu aibă o lumină specială. Dar ceea ce este cu adevărat spectaculos la orașul ăsta e sunetul. Un element de teatru foarte important. Felul în care se aud vocile, se transmit pe-acolo..., pe „coridoarele“ mici ale acestui „interior“, mi-amintește poate de Toledo sau de cine știe ce alte orașe spaniole. Aici, însă, sunetul este amplificat de apă. Există o muzicalitate extremă a spațiului. Chiar și dialectul pe care-l vorbesc ei este ciudat. Zâzâit și puțin caraghios. Un caraghioslâc simpatic, remarcat și de italieni. O lume care există în continuare. E un muzeu prin care treci sau în care exiști. De aici vin farmecul, fascinația. Nu vorbesc numai despre monumentele de arhitectură. Micile detalii ale Veneției o decupează teatral: de la (iertare!) pisoarele unice până la capetele de leu din piatră, cu gaură în locul gurii, măcinate de vreme, construite pe la colțurile străzilor, pentru denunțuri. Un soi de căsuță poștală cu ajutorul căreia puteai să scapi de vecin, nevastă sau copil, denunțându-l Consiliului celor zece. Da, ele există și acum.

■ În ce privește partea ascunsă a acestui oraș sau – de ce nu? – univers special, am avut două surse de informare-revelare: scrierea autobiografică a lui Carlo Goldoni și montările dumneavoastră. Regret că nu am „cules“ expozeurile lui Silviu Purcărete din timpul lecturilor și repetițiilor cu Teatrul comic.

❑ Goldoni e un scriitor care te poate învălui afectiv. Are un soi de căldură fascinantă, cotropitoare. El e considerat unul din primii realiști ai teatrului și pictor al Veneției. Un mare monograf afectiv și afectuos. Cred că el se află, de fapt, dincolo de limita unui realism poetic, să zicem. În el se simte paradoxul tipic al orașului, care e în jurul ideii de carnaval, de mască. O veselie exuberantă, o vitalitate copleșitoare care, de fapt, exprimă frica de moarte sau sentimentul acut al morții. Destrucția. Sigur că, între două limite, există mii de Veneții, dar probabil că extremele sunt acestea: cea a carnavalului popular, existentă și azi în tot ce ține de comerț, turism, cârciumă, pescari, gălăgia din port, festivalul, și cealaltă parte, morbidă: mucegaiul, moartea lentă, miasmele. Goldoni pare un dramaturg foarte vesel. În general, totul este plin de viață și de o sănătate populară. În spatele scrierilor lui, însă, plutește tristețea, simțul pieirii, al destrucției, pe care îl mai întâlnești în muzica mai vârstnicului său contemporan, Vivaldi. Fascinat de acest dublu aspect, probabil că în spectacolele mele am accentuat zona mai ascunsă a operei. **Teatrul comic,** de exemplu, este scris ca o operă optimistă, care afirmă înnoirea. Sigur că orice înnoire presupune pieirea unei lumi vechi. Am dorit ca spectacolul meu să sublinieze mai mult sentimentul distrugerii. Nu uit reacția explozivă a unei vânzătoare dintr-un magazin venețian la auzul unor laude adresate orașului: „Minune pentru voi, care veniți și plecați. Pentru noi e o tortură. Boală, reumatism, țânțari, putoarea canalului ș.a.m.d.“.

■ Veneția-muzeu, Veneția-teatru, Veneția-moarte...

❑ Efortul de a înnoi ceva ce nu se poate înnoi de fapt. Nimic nou nu vine. E doar o continuă speranță. Un drum greu, pe parcursul căruia începe și aventura (în sensul de experiență) primei întâlniri cu Teatrul Bulandra. A fost un soi de provocare. Am adunat împreună toate spiritele, toate duhurile, toți demonii acestui teatru. O trupă celebră, pe care am venerat-o din adolescență, o trupă de monștri sacri, o piesă chiar despre teatru, până la urmă despre noi, dacă nu chiar despre Teatrul Bulandra, atunci despre oricare alt teatru. Circulau tot felul de legende și de povești aberante legate de distribuția aceea colos în care, vezi Doamne, nu s-ar fi mariat acela și cu acela... Printre altele, în capul meu a fost și ideea unei distribuții de „legende vii“. N-a fost ușor. Strategia și tactica au trebuit să fie cu totul și cu totul diferite de ce făcusem până atunci.

Premiile „Lovinescu"

Artistul – mesagerul unei inspirații

■ Părea că dirijați către ei un fel de căldură specială – delicatețe, mai degrabă, sau poate diplomație?

❑ Diplomația în lucrul cu actorii este ceva firesc. Valabil tot timpul. Și poate că, într-adevăr, e vorba chiar de delicatețe. Pentru că eu, în general, îi iubesc pe actori. Da, îi iubesc. Îi iubesc prin fascinație, nu ca atunci când ții, pur și simplu, la cineva. Actorii chiar mă fascinează. În momentul în care ei își exercită funcția, suportă un grad de vulnerabilitate incredibilă. Sunt actori uriași, deplin stăpâni pe mijloacele lor, **cavaleri ai scenei,** care copleșesc pe toată lumea când apar, care creează complexe unor regizori. De fapt, și ei ca și mine, în timpul „misiunii", ascund senzația de trup gol expus la lume. Dar fără vulnerabilitate nu poți crea. Ea se tratează cu delicatețe. Dacă lucrezi cu porțelanuri, lucrezi cu porțelanuri. Îți pui cine știe ce fel de mănuși, îți iei o pensetă, nu vii cu roaba. Dacă umbli cu roaba în atelierul de porțelanuri, nu poți avea mare eficiență... În afară de asta, de fiecare dată când am fost mai convins că pot semna liniștit sentința condamnării la moarte a unui actor, că este, deci, cu precizie inutil să mai sper ceva, exact în acel moment descopeream un lucru oricât de neînsemnat, care nu-i aparținea, era trimis de Dumnezeu sau..., dar se-arăta! În ce mă privește, de fiecare dată când mi-a ieșit ceva, a fost atunci când am reușit să fiu foarte atent și laborios cu a pune în lumină cât mai bine ceea ce era irațional în ideile mele. În intuiții adică. Când am slujit cu mare atenție și cu multă supraveghere acele impulsuri instinctive. Experiența mă face să cred în ideea antică după care artistul nu este decât mesagerul unei inspirații exterioare. Ea vine de la daimon, vine de la muză, asta nu mai știu... A fi artist înseamnă că în tine poate să răsune mai pregnant sau mai puțin pregnant vocea unui murmur general, oricum ceva care se primește. Mie, cel puțin, așa mi s-a întâmplat. Am fost trădat de intenția de a face „cum trebuie făcut" și susținut de ceea ce era trimis. În teatru, lucrurile sunt cu atât mai dificile cu cât, prin însăși structura artei, avem de-a face cu o interferență de universuri artistice. Pe de o parte, trebuie să slujești cu foarte mare acuratețe propriile tale coșmaruri, impulsuri, viziuni, și, pe de altă parte, să le întâlnești pe celelalte. Felul în care fac eu teatru în ultima vreme a fost în egală măsură contestat – din fericire, nu de către cei cu care lucrez – și aprobat. Supărările se referă la faptul că „nu se vede actorul". Nu știu ce trebuie să se vadă și ce trebuie să nu se vadă. Eu spun că trebuie să se vadă... ce-i de văzut. Depinde de spectacol. Încerc tot timpul să fiu cât mai sincer cu mine și să descopăr că de fapt nu știu nimic! Când vii cu rețeta gata pregătită de la început, nu merge. Fiecare spectacol care te face să dai iarăși cu capul de pereți, iese bine. Într-un fel sau altul, e o aventură nouă. Aventura poate fi un text sau contactul cu o trupă, poate fi un spațiu sau o muzică. Într-o artă atât de vie cum e teatrul, o întreagă astrologie se concentrează asupra ei. Tot ce o înconjoară, contribuie.

■ Ce relație aveți cu actorii: ierarhică, colegială, paternă, camaraderească?

❑ Între regizor și actori există, e adevărat, o relație profundă, gravă. Paralela cea mai plină de miez care s-a făcut, cea mai apropiată de un model teoretic corect, după părerea mea, este cea a relației erotice. Regizorul este parte bărbătească, actorul este parte femeiască. Funcționează între ei același tip de raport, aceeași dialectică, cu gradația cunoscută: primitivă și săracă sau bogată, subtilă, amplă, complexă. Cred că nu poate fi decât așa dacă gândim că spectacolul este fructul unei creații. Un copil nu poate fi făcut nici fără sămânța masculină, nici fără pântecul matern. Misterul, taina se păstrează.

Teatrul, azi, chiar și la Bulandra

■ Ce perspective credeți că are acest cuplu, al cărui produs ne este atât de drag și de necesar?

❑ Noi spunem TEATRU și uităm că, sub această rostire, fiecare înțelege altceva. Sigur că acum 80–90 de ani era mai omogenă nevoia de teatru. Existau câteva genuri clare, oamenii își cunoșteau gusturile, televizor nu aveau, cinematograf nu prea, nici alte multe lucruri. Astăzi, tot ce ține de spectacularitate este extrem de diversificat, iar ceea ce numim noi teatru cuprinde mult. Și ceea ce face Peter Brook, dar și ce face la Paris – în cel mai comercial mod – Belmondo. În această ordine de idei, mă gândesc că e o imensă risipă de energie să mai gândim acum la „un repertoriu serios", așa, ca în urmă cu ani. Adică ceva care să cuprindă și mari spectacole, dar și ceva „mai ușurel", pentru public. E ca și când în aceeași fabrică faci și avioane, faci și biscuiți. Trebuie o oarecare specializare. Poate nu excesivă. Noi, deocamdată, facem un teatru foarte cultural și de mică audiență. Un teatru care nicăieri în lume nu are audiență de masă, dar care este cu deosebire necesar. Marii regizori ai lumii, de la Strehler până la Brook, nu beneficiează de săli arhipline. Decât în situații extreme. De exemplu, Ariane Mnouchkine joacă cinci spectacole la Viena. Tot publicul interesat de teatrul lui Mnouchkine umple până la refuz sala. Dacă ar sta la Viena, însă, n-ar fi asaltul de care s-ar bucura un spectacol al lui Belmondo. Din acest motiv, pe lângă teatrul grav pe care îl avem și care trebuie păstrat, ar trebui ca și în România să se nască un anume tip de teatru comercial, făcut mai conștient și mai profesionist. Acest anume tip de spectacol de divertisment, un divertisment elegant și intelectual, de foarte bună calitate, așa cum îl fac englezii și americanii, cu dramaturgi fabuloși, profesioniști extraordinari, va trebui să existe în paralel cu teatrul de artă.

Al cui e verdictul?

■ Cât de mult vă gândiți la succesul de public când lucrați ceva?

■ Sigur că tuturor ne-ar plăcea să fim fotbaliști, să umble 100 000 de oameni după tine, aclamându-te. Dar tipul de teatru pe care îl fac eu și unii colegi de-ai mei nu poate duce la un succes de public răvășitor. Nu mă gândesc niciodată, în timp ce lucrez, „ce-ar face publicul în momentul ăsta dacă...". Eu mă preocup să ofer o marfă pe care o pun pe tavă și o dau spre vânzare, conștient că nu trebuie să o cumpere toată lumea. Nu e un produs de larg consum, ci sper sau îmi propun să fie un produs de un anume tip de rafinament, care să-și selecteze cumpărătorul. Deci, ce doresc eu este ca marfa mea să fie cât mai bună, nu cât mai vandabilă. Îmi propun să fac Rolls-Royce-uri, să zicem.

La premiera cu **Teatrul comic** se rupea sala de supraaglomerare. La al treilea spectacol, mai erau vreo 15 oameni în sală. În legătură cu asta, este de discutat problema publicului snob, la care eu țin foarte mult. Snobismul este unul din motoarele civilizării. El o întreține și o răspândește. Pătura snobă vine, vede, transmite informația, e un anume fel de model. E elocvent ce mi s-a întâmplat cu spectacolele de la Craiova. În special cu **Ubu Rex cu scene din Macbeth.** A avut o premieră oficială unde au fost invitate toate oficialitățile județene care au amuțit, au aplaudat că n-aveau încotro și au plecat disperați cu gândul la destinul teatrului din Bănie, cu toată tradiția lui populară serioasă. S-au purtat, de altfel, cât se poate de cuviincios. Dar s-au speriat. La al treilea, al patrulea spectacol, nu mai venea lume. Am adus piesa la

Bucureşti. Că aici publicul a venit în asalt, e altceva. Determinările erau diferite. Dar, la cinci luni după premieră, dacă erau scrise trei-patru articole sau, mai bine zis, semnale. Cel mult, câteva cronici obligatorii. Deci un spectacol care nu a avut nici un fel de impact. A fost apoi invitat la Edinburgh. A căpătat o notorietate internaţională. A venit din urmă **Titus Andronicus.** Este de necrezut, dar, în momentul de faţă, la Craiova, la aceste două spectacole, sălile sunt arhipline. Nu înseamnă că lumea care vine înţelege altceva. Pleacă poate cu aceleaşi neclarităţi. Faptul că au citit despre... îi face să se intereseze chiar şi pe cei care nici nu auzeau, nici nu vedeau. Venind şi văzând, se întâmplă ca ceva, cât de cât, să se declanşeze. În special la o a doua vizionare, cum mărturisea cu umor un oltean mirat de ce a înţeles. Motorul snobismului, ca agent comercial, e miraculos. Pe de altă parte, vorba lui Esrig: dacă într-o sală de 700 de oameni, timp de 50 de reprezentaţii, unui singur om i-ai transmis ceva, a meritat totul.

foto: Dan Vatamaniuc

Scenă din Teatrul comic de Goldoni, la „Bulandra", regia: Silviu Purcărete

■ **Cât vă interesează critica?**

❑ Nici prea mult, nici prea puţin. De fapt, sincer vorbind, pe mine m-ar bucura să avem multă critică. Adică să existe reacţie. Reacţia poate fi una amicală, care să te sprijine, sau una care să te dărâme. De asemenea, poate fi una inteligentă sau, cum să-i zic?, ...dimpotrivă. În ultimii doi ani, spectacolele mele au circulat foarte mult. Numai din Germania, de la Theater der Welt, am primit un teanc de aproximativ 60–70 de pagini de critici. Am făcut socoteala că ce s-a scris despre mine, în toată cariera, nu reprezintă nici măcar jumătate din această cantitate. Sigur că unele cronici sunt extrem de favorabile, cum altele sunt extrem de nefavorabile. Unele mă laudă, altele mă înjură. Am citit cronici extraordinar de inteligente şi altele deosebit de tâmpite. Am citit cronici inteligente care mă înjurau şi cronici „ne-inteligente" care mă lăudau.

■ **Ce urme lasă critica în artist?**

❑ În ceea ce mă priveşte, foarte puţine. Sigur că mă irită articolele neprofesioniste, chiar când mă laudă. În lumea civilizată, în Europa în special, există tentaţia de a traduce totul în schemă politică. Se străduiesc să ghicească, să decodeze care-i Ceauşescu, care-i X sau Y, fapt care mi se pare de-a dreptul imbecil. Prostia este împărţită în mod generos peste tot, însă doza de profesionalism pe care o doresc lipseşte cumva la noi. Lipseşte la noi spiritul de CRONICĂ ce trebuie să apară imediat, în dimineaţa ce urmează premierei. Ea are o anume funcţie. La noi, poate să apară cronică după săptămâni întregi. Nu prea mai avem mulţi profesionişti. Au apărut numeroase publicaţii noi, care nu au oameni de meserie. Ar trebui formaţi, nu ştiu nici eu. Nici nu se mai scrie mult despre teatru. Iar puţinii cronicari de teatru care continuă să scrie devin oarecum previzibili. E prost când ajungi să ştii dinainte cam ce-o să scrie doamna... sau domnul... despre spectacolul... S-a întâmplat, e adevărat, o ruptură şi în viaţa cronicarilor. Până în '89 cronicarul a fost un personaj superior şi curtat. A scăzut brusc interesul pentru ei. E tragic. Nu e cazul tuturor, dar există mulţi la care valoarea implicării în cronică ţinea şi de valoarea curţii la care erau. E normal, omenesc, de înţeles. Asta nu se petrece numai la noi. Mie, personal, critica nu mi-a modificat, din fericire sau din păcate, cursul muncii. Dar regret că nu avem acel grup de critici, personalitatea de grup la a cărei părere să ţii...

■ **Ceea ce se numeşte în sociologia culturii „cetatea savantă", obligată să lanseze, faţă de produsul artistic, legitimarea savantă.**

❑ Cred că asta ar trebui să se întâmple repede la noi.

LUMINIŢA VARLAM

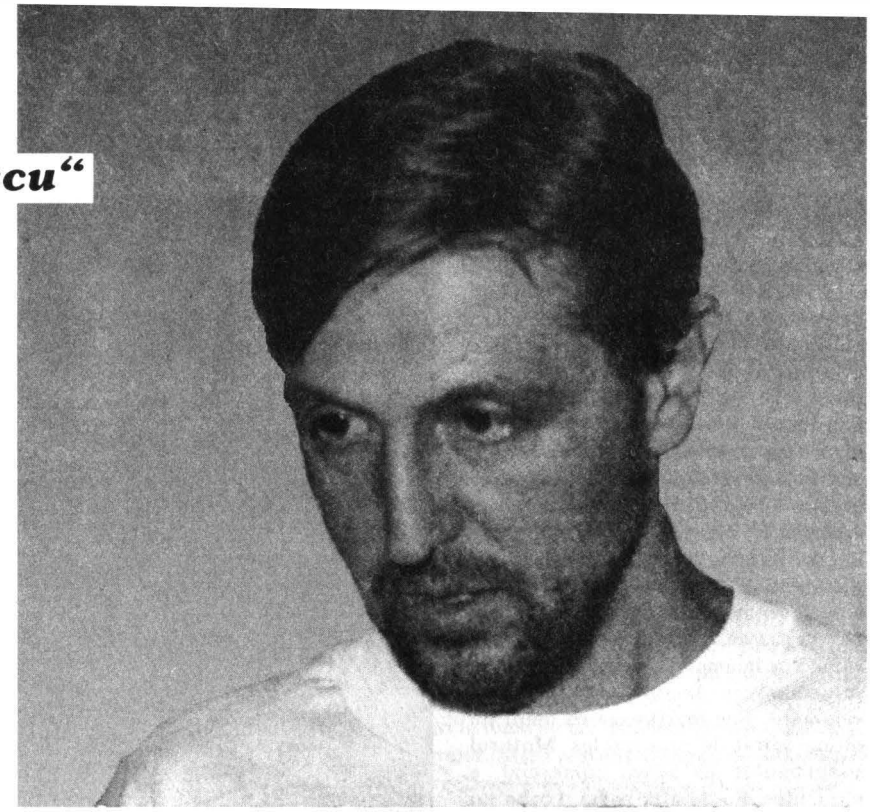


foto: Ovidiu Mihai Huiban

ANDREI ȘERBAN

Teatrul care ne doare

Când am văzut, în urmă cu un an, **Livada de vișini,** m-am repezit să cumpăr ziarele, unde am descoperit doar reproșul că spectacolul ar fi prea ancorat în cotidian, adică perisabil. Nemulțumit, am ridicat stiloul să scriu despre o piesă veche, chiar dacă astfel încălcam preceptele jurnalistice.

Dacă ar trebui să citez din însemnările din acel moment, n-aș face asta cu plăcere pentru că pe atunci, cu mentalitatea debutantului (și în această capcană au căzut critici reputați), am scris un articolaș polemic, retoric și naiv. Riga Crypto al cronicii teatrale nu se copsese încă.

Acum, privind detașați, sub specia eternității, plecarea sa precipitată, realizăm că regizorul român (?) a pus în fața comunismului o oglindă (dacă am încerca să reciclăm banalul topos realist), dar care nu reflectă, ci se reflectă, fiind acoperită de un Dumnezeu histrionic cu un strat gros de vopsea neagră. Spectacolul lui Andrei Șerban e un vitraliu în fața căruia omul comun va bombăni că nu lasă suficientă lumină să treacă. Aceste simbolice definiții nu sunt deloc întâmplătoare, spectacolele sale sunt imense labirinturi în care trebuie să respiri accutezza și concetto pe pâine.

Livezile de vișini nu mai sunt la modă, fiind înlocuite de decorul industrializării forțate, cu acrul său de futurism rusesc din care se va naște mai târziu realismul socialist. Arendașul își depășește condiția de burghez, transformându-se în homo duplex, care, oriunde și oricum, poate lua masca ideologiei, capabil să-i ruineze sau să-i ucidă pe cei care l-au scos din mocirlă. Montarea lui Andrei Șerban nu vorbește despre experiența românească, ci descoperă „universalia in mente“ în nuanțele utopice legând narodnicismul de sufletul rusesc, al cărui puls dramatic e cehovian.

Se uită adesea că prima generație de gânditori pre-marxiști era alcătuită din esteți: Herzen, Dobroliubov, Pisarev și „Ce-i de făcut?“. De acum vor acționa legile dialecticii, contradicția dintre vechi și nou, iar ca revoluția să învingă merită să sacrificăm o livadă prea bătrână ca să mai producă plusvaloare, un dulap cu cărți, un servitor Firs pe care îl poți uita ca pe o umbrelă veche, veselia compensatorie a guvernantei nemțoaice și chiar o cerere în căsătorie care întârzie să se producă. Lumea nouă rade o livadă și dansează cu o frenezie aproape vulgară care, prin paroxismul exuberanței, ajunge la tăcere. Cea din momentul plecării, care tu, spectator, ai vrea să fie veșnică, mai ales că nu știi dacă gara terminus nu e undeva în arhipelagul Gulag.

Spectatorii râd la monologul lui Claudiu Bleonț, semn că preferă teatrul ca aluzie la cotidian și prin aceasta resping chiar posibilitatea de a descoperi textul latent, subtextul. E tragică această reacție, și nu cu identificări descrise de școala analizei răspunsului trebuie să ne însoțim „eposul“, ci cu concepte care pot fi, în cazul nostru, chiar metafore. Iar dacă ne gândim că Peter Brook și Andrei Șerban, copii teribili extrem de încăpățânați, n-ar fi existat fără cluburi muncitorești unde trupe de amatori au învățat teatru după metoda lui Stanislavski, ne putem întoarce la ideea lui Auerbach: istoria artei este de fapt istoria formelor de realism; pentru a fi didactici, puteți compara pe Ostrovski cu G. Garcia Márquez sau J. Cortazar. Arta ideii de comunism poate fi uneori mai subversivă decât lupta de stradă pentru burghezii onorabili dar roșii care l-au înțeles pe Lukács și care văzuseră toate montările anterioare cu Cehov. Am avut un vrăjitor și un estet care și-a îngropat spectacolul la câțiva centimetri sub călcâiele noastre, margaritas și garoafele pe care le așezați de fiecare iunie cu ghinion la troiță lângă o piață unde s-a protestat ca la Cenaclul „Flacăra“ și s-a cântat muzică folk. Nu m-ar mira ca la una din reprezentații o mână nevăzută să scrie nu „mane tekel fares“, ci „Jos Iliescu!“.

Vă desfid pe această cale: revedeți spectacolul și completați acest schelet cu carnația ideilor mustoase și vii. Pentru că sufletul de regizor s-a ascuns după cortină, sub lacrimile actorilor și în săli imense gândite cu megalomania ciocoilor proletari. Câte unii s-au aciuit pe la Ministerul Culturii.

De fapt, singurul care râde sarcastic, pentru că știe că războiul lor cu Troia nu va mai avea loc, e chiar regizorul. Pe care, prin indiferență criminală, îl mai alungăm încă o dată.

IULIAN BĂICUȘ

Iulian Băicuș are 22 de ani și este student la Litere și la Jurnalistică. Întrucât socotim că vădește o certă înzestrare pentru critica de teatru, publicăm însemnările sale despre ***Livada de vișini*** *cu ocazia decernării Premiului „Horia Lovinescu“ regizorului Andrei Șerban. În corpul revistei mai puteți citi un articol al său despre spectacolul* ***Ghetou*** *de la TNB.*

DAMIAN CRÂȘMARU: „N-am văzut lumea“

❑ **Cum s-a produs întâlnirea cu teatrul? A existat o afinitate, e o chestiune de temperament, o întâmplare sau o întâlnire care se înscrie pe orbita destinului?**

■ În ultimul timp am început să cred în destin. Teatrul cred că a fost destinul meu. Aveam 7–8 ani când mă duceam, în orașul în care m-am născut, Ploiești, la toate filmele care rulau la cele șapte cinematografe. Vedeam fiecare film de trei-patru ori. Atunci s-a născut în mine atracția spre lumea fascinantă în care e posibil să trăiești mai multe vieți. Și de atunci ăm rămas fixat în această zonă, nu pot să descarc lumea scenei și a visului din mine. Când am s-o descarc, probabil că nici n-am să mai fiu.

❑ **Într-o conferință de presă, regizorul Silviu Purcărete spunea că soarta teatrului este binemeritată: se transformă în cenușă pentru că e o meserie păcătoasă.**

■ Este o meserie în care clipele vieții se multiplică; actorul dăruiește ceva din viața lui rolurilor cărora le dă trup și chip. Ne naștem și murim de foarte multe ori într-o viață. E greu, e obositor, uneori chiar dureros. Existența noastră multiplă nu ne lasă în final nimic, rolul dispare în clipa în care l-ai trăit. Nu poți să arăți mai târziu ce ai făcut, nu agonisești nimic. Orice rol, orice spectacol, cândva se sfârșește. Dar un om obișnuit nu are timp să-și dăruiască zilele tuturor aspectelor vieții, așa cum avem noi posibilitatea să-i arătăm pe scenă. Pământul ar fi urât și trist fără artiști. Gândiți-vă cum ar arăta un oraș ca Bucureștiul, cu teatrele închise. Ar semăna cu o cetate în stare de asediu. Într-un fel suntem sărbătoarea celor care ne înconjoară. Teatrul e un lucru bun, „descoperit bine“.

❑ **Se pare că, uneori, o speranță îndelung trăită poate degenera într-o angoasă. S-a întâmplat să trăiți această trecere?**

■ Am trăit-o când s-a reprezentat pe scena Teatrului Național **Cyrano de Bergerac.** Am interpretat acest rol pe care l-am visat mai mult de 25 de ani; am avut o încărcătură emotivă și cerebrală, chiar și fizică atât de mare încât m-a împiedicat în anumite scene să ajung la starea necesară pentru a prezenta publicului acest rol. Dacă m-am mândrit cu ultimul act, atunci când l-am făcut, și am fost elogiat pentru interpretarea lui, nu același lucru l-aș spune sau mi-aș permite să-l cred despre restul piesei.

❑ **Pentru că v-ați întors – chiar fugitiv – asupra trecutului, ne puteți spune dacă au existat regizori, roluri care v-au creat brusc deschideri spre o altă fațetă a personalității individuale și actoricești?**

■ Cu regizorul Horea Popescu am lucrat **Becket** de Anouilh, un spectacol care a făcut concurență filmului englezesc în care personajul era jucat de Richard Burton, iar rolul meu, Henric al II-lea, de O'Toole. Au fost oameni care au crezut că teatrul nu poate face concurență filmului, pentru că nu dispune de decoruri exterioare, de figurații uriașe, de montaje expresive. Și totuși publicul a venit în număr mare la această montare. Am colaborat cu Horea Popescu într-o armonie desăvârșită, am reușit să ne creăm un limbaj comun, foarte laconic, prin care atingeam zonele fragile în construcția personajului. Mi-a schimbat foarte mult perspectiva de actor. Imaginația, această armă vie care decupează conturul unei stări, a amplificat personalitatea rolului din **Becket.** O astfel de deschidere sigur că e o fericire și ea nu se întâmplă decât atunci când o meriți. Însă pentru asta ar trebui să existe în teatru un plan valoric în ceea ce te privește, pentru a intra într-o anume scară a autorilor, a rolurilor, până a atinge culmea unei cariere, cum ar fi Hamlet. Dezvoltarea noastră a fost cam haotică, am jucat foarte multe roluri, dar la întâmplare.

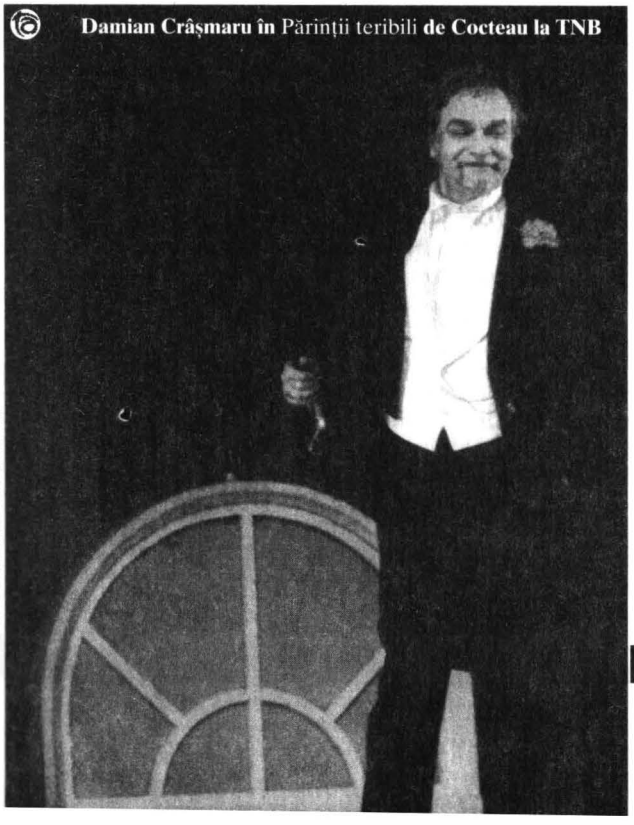

Damian Crâșmaru în Părinții teribili de Cocteau la TNB

Foto: Armand Rosenthal

Am avut, mai târziu, o întâlnire cu Anca Ovanez, când am jucat **Între patru ochi,** un spectacol elogiat de presă și de public. A fost primul rol care m-a proiectat puțin în teatrul modern, pentru că până atunci mare parte din rolurile pe care le-am făcut au fost de factură clasică. Fac iar un salt: rolul din **Domnul Cehov e îndrăgostit,** tot în regia Ancăi Ovanez. Îl interpretam chiar pe Cehov – cu boala lui, cu fantezia și bucuria lui de a trăi, cu grijile lui. M-a marcat destul de mult... De la el cred că mi s-a tras mai târziu rolul Gaev din **Livada de vișini,** care mi-a deschis o zonă nouă de sensibilitate și m-a purificat ca actor. Mi-a dat totuși un regret: acela că nu-mi pot face un „program Cehov“ pe termen lung.

❑ **Ați făcut însă rolul principal din** Familia lui John, **o piesă cu atmosferă pronunțat cehoviană...**

■ ...și totuși extrem de activă, de prezentă. A ieșit un spectacol sobru, simplu, dar cu ținte precis lovite de noi la public. Cred că și această colaborare cu Ivan Helmer este inspirată de interpretarea din **Livada de vișini.** Deci am dreptate când spun că rolul Gaev mi-a deschis niște perspective. Dovadă că voi lucra cu Ivan Helmer **Platonov.** Într-un fel, rolul din **Livada de vișini** m-a făcut bogat.

❑ **Teatrul v-a făcut întotdeauna bogat?**

■ Adevărul e că anii mei au zburat și viața s-a pliat aproape exclusiv pe ideea de a trece dintr-un rol în altul. Și cu felul acesta de a fi, cu ritmul pe care l-am avut în Teatrul Național... Am avut noroc în profesie și poate am avut mai puțin noroc dacă mă gândesc la viață, pentru că viața este una singură. Nu am cum să mă laud cu prea multe fapte pentru că eu am așteptat fiecare anotimp doar în legătură cu o premieră, sau cu repetițiile la o nouă piesă.

❑ **Credeți că, în ciuda aparențelor, meseria de actor implică un fel de asceză spirituală?**

■ Absolut. Atunci când ești posedat de teatru nu mai ai timp pentru altceva. Este un domeniu acaparator. Dacă aș avea vreodată o discuție cu Dumnezeu și m-ar întreba dacă aș vrea să mai revin pe Pământ, i-aș spune da, dar cu o condiție: aceea de a face teatru.

❑ **Viața se desfășoară între speranță și regrete. Aveți un mare regret și o mare speranță?**

■ Speranța ar fi pentru mine să pot să arăt publicului și colegilor mei tot ce am învățat în 40 de ani în acest Teatru Național, căruia cred că i-am dăruit toți anii mei, toată devotiunea și dragostea mea. E aici un climat în care merită să trăiești. Aș fi bucuros dacă s-ar întâmpla să pot continua încă mulți ani și să joc ceea ce încă mai visez. În ceea ce privește regretul, e că nu am văzut destul cerul, pomii, natura...

❑ **...decât cea omenească.**

■ Da. Dacă mă gândesc însă la public, pe el nu-l văd seara, ci mai mult în imaginația mea și la sfârșit de spectacol. N-am avut timp să văd lumea, în ciuda unor voiaje pe care le-am făcut. Când teatrul pune amprenta pe tine, te-a luat definitiv din toate celelalte stări ale vieții.

❑ **Ce sens vedeți atribuit viitorului prin teatru: unul optimist, temperat, un sens al credinței pe care ați investit-o în profesia dumneavoastră?**

■ Teatrul nu se va putea despărți în mod esențial de linia destinului culturii noastre; a oamenilor, a spiritualității acestui popor. Cert e că nu va rămâne în urmă. Așa cum a slujit întotdeauna omul, îl va sluji și în viitor, cu aceeași credință că o societate poate crea „anticorpi“ pentru stările ce i-ar putea provoca o rămânere în urmă. Teatrul nu poate să nască mișcări fulminante, transformări fulgerătoare în om sau în afara lui. Nu poate decât să slujească ceea ce urmează să se întâmple în viitor în această țară. Și asta sunt convins că o va face.

ADINA BARDAȘ

ANCHETA TEATRUL AZI

O soțietate fără prejudecăți va să zică că nu le are

*În urmă cu câteva săptămâni mi s-a cerut să realizez o anchetă despre condiția femeii-regizor de teatru (mi-e greu să spun **regizoarei**) în România, la ora actuală.*

Scurta investigație pe care am făcut-o (nu e vorba de o anchetă propriu-zisă) mi-a demonstrat că, deși problema este cronologic depășită (tema făcând multă vâlvă în Occident în anii '60–'70), ea nu este o „falsă problemă", cum o consideră dl. Valeriu Moisescu, căruia i-am cerut părerea despre acest subiect, ci doar una care nu se manifestă la suprafață.

Nu mi-am propus o cercetare exhaustivă, ci doar „colecționarea" câtorva opinii. Nu este vorba de feminism. Ceea ce m-a îndemnat să mă ocup de acest subiect a fost constatarea că folosirea formei masculine a perechii regizor/regizoare capătă o conotație de respect, de deferență, de sobrietate, care lipsește formei de feminin (de ce?), ca și în cazul profesor/profesoară, nu însă și al perechii actor/actriță.

Am pornit șovăielnic la realizarea „anchetei", oscilând între două extreme (din fericire, doar două există): pe de o parte generația mea nu resimte segregaționismul sexual al anilor '30, deci o discuție despre oportunitatea alegerii de către o femeie a unei anumite meserii (oricare ar fi aceasta) pare, cu siguranță, superfluă; pe de altă parte, am încercat sentimentul că, uneori, sub declarațiile binevoitoare privind o astfel de alegere se ascunde o prejudecată.

*Ce am descoperit? Practic, nimic nou, pentru că, din păcate, și-n acest domeniu, ca și-n multe altele din viața societății românești, **pe afară-i vopsit gardul și-năuntru...** Altfel spus, la nivel declarativ, nimeni nu are idei preconcepute. În realitate însă persistă încă (pe alocuri) – cu sau fără motiv? – mentalitatea potrivit căreia femeia-regizor este un „fenomen" ciudat. O dovadă grăitoare în acest sens e mărturisirea d-nei Beatrice Bleonț, studentă la regie în anul III, ATF: „Soțul meu mi-a spus clar: **Muiere regizor n-are ce căuta în casă!"** (cu totul alta este părerea d-lui Claudiu Bleonț după **Jocul de-a măcelul...**).*

*Cum spuneam, departe de mine gândul de a milita pentru recunoașterea meritelor **femeii** în acest domeniu, aceasta este o chestiune care ține numai de valoare, talent, profesionalism – nicidecum de sex. M-a intrigat însă faptul că în fiecare an numărul fetelor admise la secția de Regie teatru a ATF este mult mai mare decât cel al băieților, lucru cu atât mai ciudat cu cât situația este diferită la secția de Regie film. Un singur exemplu în acest sens este, cred, suficient. Situația promoției 1993 Regie teatru, ATF, se prezintă astfel: din totalul de 33 de admiși la examenul de admitere în facultate 23 au fost fete. Dintre acestea, în 1993 au terminat doar două. O posibilă explicație pentru numărul mare de fete care se prezintă la examen la regie ar fi „mirajul scenei" – și nu toate au curajul să candideze la actorie. Meseria de regizor le-ar asigura astfel o apropiere confortabilă de scenă. Este doar o supoziție. Sigur, chiar valabilitatea acestei ipoteze nu exclude (Doamne ferește!) existența câtorva persoane care se apucă de regie din pasiune – talentul este un dar și e numai o întâmplare că sunt fete sau băieți. Ce se întâmplă însă cu aceste fete după ce termină facultatea? De ce de unele dintre ele nu se mai aude nimic? Răspunsul unanim al celor cu care am stat de vorbă pe această temă este, din nou, că se aude numai de valorile adevărate. Au fost făcute și unele nuanțări, și cu siguranță dl. Valeriu Moisescu are dreptate: „Fetele astea se mai și căsătoresc, fac copii... dar asta e problema lor", deci acest aspect ține de condiția femeii și nu a regizorului (-femeie) în societate, așadar nu intră în sfera de interes a acestei investigații.*

*De ce însă la Regie film candidează (și sunt admise) mult mai puține fete? Este mirajul ecranului mai mic decât cel al scenei? Nicidecum. Este vorba, se pare, de ceva care ține de constituția femeii: forța, în sensul că un regizor de film trebuie să „strunească" o echipă mult mai mare de oameni (deci mult mai mulți sunt cei care întârzie, nu instalează reflectorul, uită să vină la filmare). Rezultatul? „Nu oricine face față. O femeie mai începe să plângă, să una-alta, se enervează că nu-i vine un actor sau un electrician... **și, bine, nu numai asta... mai intervin și altele"** (sunt cuvintele unui student la Regie film, ATF, care preferă să-și păstreze anonimatul). Care anume **altele** nu am reușit să aflu nici de la studentul în cauză, nici de la actorii pe care, știind că au lucrat cu regizori-femei, i-am întrebat ce părere au despre acest subiect: spunând că este **o problemă delicată** s-au codit să răspundă și în cele din urmă s-au eschivat politicos.*

*Ei bine, dacă **nu e numai asta**, dar nu se spune ce **altceva** este, dacă e **o problemă delicată,** atunci înseamnă în primul rând că **este** o problemă și apoi că **ceva** îi oprește pe cei care vorbesc despre ea să fie sinceri până la capăt. Acestui ceva eu i-aș spune prejudecată.*

Ceea ce complică însă lucrurile este faptul că regizoarele însele declară că nu există astfel de prejudecăți. Am stat de vorbă cu doamna Sanda Manu și cu doamna Cătălina Buzoianu. D-na Buzoianu a participat cu câtva timp în urmă la un colocviu internațional la Atena, unde și-a susținut punctul de vedere: „e vorba de rivalitate profesională, nu sexuală". Dar, adaugă dânsa, „sigur că pentru unii faptul că sunt femeie e o armă în plus pentru a lovi". Și mai adaugă că probleme există, dar că o discuție sinceră până la capăt, care și-ar propune să spună adevărul, nu ar face altceva decât să pună paie pe foc.

Cu doamna Manu am avut o discuție mai îndelungată, pentru care îi mulțumesc. Dânsa a precizat de la bun început că tema i se pare segregaționistă și că nu are în nici un fel complexul statutului de regizor-femeie (de altfel un regizor cu o activitate profesională ca a ei nici nu ar avea de ce să aibă un astfel de complex). Dacă faptul că este femeie o afectează în vreun fel, aceasta se întâmplă numai în ceea ce privește statutul social, nu profesional, al femeii în România (de la morcovii pe care trebuie să-i curețe până la înjurătura din troleibuz și la scuipatul de pe stradă). Este afectată deci ca om, nu ca regizor. Gravă și de discutat consideră doamna Manu situația femeii-vatman, femeii-sudor, nu a femeii-regizor, care are posibilitatea de a-și folosi forța intelectuală și psihică și nu pe cea fizică. Sigur că într-o oarecare măsură intervine și aceasta – ca putere de rezistență –, dar aici regia nu este un caz aparte, ci doar un exemplu între multe altele. Este regia o profesie masculină? Doamna Manu are un argument convingător: există o profesie practicată într-o proporție zdrobitoare de femei fără însă a exista o femeie cu adevărat „profesionistă" în domeniu; peste tot în lume maeștrii profesiei sunt bărbații: bucătăria. Având deci exemplul unei profesii feminine în care strălucesc bărbații, de ce să discutăm problema unei profesii inițial masculine (regia a fost într-adevăr mulți ani monopolizată de bărbați) în care astăzi activează și femei – e un lucru care a intrat în firesc, prin urmare nu are rost să fie problematizat. Doamna Manu nu s-a izbit niciodată de-a lungul carierei sale, din partea celor cu care a lucrat, de vreo prejudecată în acest sens.

*Întorcându-mă la cuvintele doamnei Buzoianu, ar mai fi de spus că uneori statutul de femeie poate fi folosit ca acuză, putându-se ajunge până la „cea mai abjectă mârlănie". Aceasta ține însă de gradul de civilizație a unei societăți și, apoi, nu-i cazul **să ne turburăm pentru fitece mișelie.***

*Singurul lucru care intrigă cu adevărat e permanenta eschivare a unora de la a spune lucrurilor pe nume. Unica explicație plauzibilă pentru această eschivare pare a fi aceea că **într-o soțietate fără** prejudecăți **nu merge s-o iei cu iuțeală, trebuie să ai** (pe lângă răbdare) și **puțintică diplomație.***

CIPRIANA PETRE

ADRIAN PINTEA:
„Nu am nevoie decât de iubire...“

O zi de iarnă cîmplit-prematură tăia orice curaj de a pătrunde vreun mister... Ceea ce nu poate reda dialogul nostru este generozitatea adânc umană cu care Adrian Pintea, deşi grăbit, a oferit paginii de faţă câteva gânduri dătătoare de seamă, câteva idei conţinând sinceritatea nudă a instantaneului. Adrian Pintea este contemporan cu noi şi locuieşte în grijile şi neliniştile marii victorii care este Teatrul.

❑ **Ne-aţi putea spune, domnule Adrian Pintea, ce resorturi intime v-au marcat atunci când aţi făcut primii paşi în lumea teatrului?**

■ Atunci când de-abia începeam, după ce am intrat la Institut, doream să fiu admis în spaţiul magic unde ştiam că există mulţi vrăjitori cu care aş fi vrut să semăn şi în mijlocul cărora aş fi vrut să trăiesc. Nu-mi doream un rol anume, cum, de altfel, nu-mi doresc nici acum. Dorinţa de atunci s-a împlinit, cred că aici unde mă mişc este un spaţiu sacru, m-am întâlnit cu mulţi vrăjitori şi, în plus, am aflat cât de greu se plăteşte supravieţuirea în lumea despre care vorbesc.

❑ **Despre ce fel de preţ este vorba?**

■ Pur şi simplu nu mai ai dreptul să trăieşti o viaţă obişnuită.

❑ **Există ceva ce v-aţi dorit să realizaţi şi nu aţi reuşit până acum?**

■ Să fac regie de film. Şi să-mi cumpăr un jeep.

❑ **Care credeţi că este cea mai acută problemă a teatrului românesc, în aceste timpuri?**

■ Sărăcia. Dacă teatrului i s-ar oferi banii necesari, aceasta ar fi o formă de respect, nu un cadou. Respect nu doar faţă de teatru, ci şi faţă de societate.

❑ **Credeţi că actorii ar putea intra în grevă?**

■ Actorii au o decenţă care îi va împiedica să devină bătăuşi pe străzile Capitalei. Deocamdată, nu fac grevă, dar nu ştiu dacă este exclus...

❑ **Ce mai face Adrian Pintea, actorul de film?**

■ În momentul actual legătura mea cu filmul este nulă. Filmele produse acum sunt toane mai mult sau mai puţin justificate. Personajele de film ce le-aş putea interpreta nu se pot găsi în lumea besmetică şi vulgară din timpurile de acum. De fapt, pentru mine se întâmplă aceeaşi poveste de dinainte de '89, evident cu alte date: atunci nu puteam interpreta un secretar de partid, iar acum nu pot întruchipa problemele unui şomer... brăilean, să zicem! Până când dramele unui scenariu nu vor apărea în biblioteci, e bine să-mi văd liniştit de teatru. Patronul scenariştilor români este „Evenimentul zilei“ cu pagina „crime şi violuri“. Când va trece această furie, vom mai vedea...

❑ **Consideraţi că după decembrie '89 teatrul românesc a cunoscut o reală şi viguroasă evoluţie?**

■ Teatrul şi-a văzut de drum mai departe. N-avea cum să se întâmple un nou miracol, când miracolul era că teatrul exista. Chiar şi cu câinii poliţiei la uşă, dar EXISTA!

❑ **Dacă ar fi să vorbiţi despre studenţii de la A.T.F...**

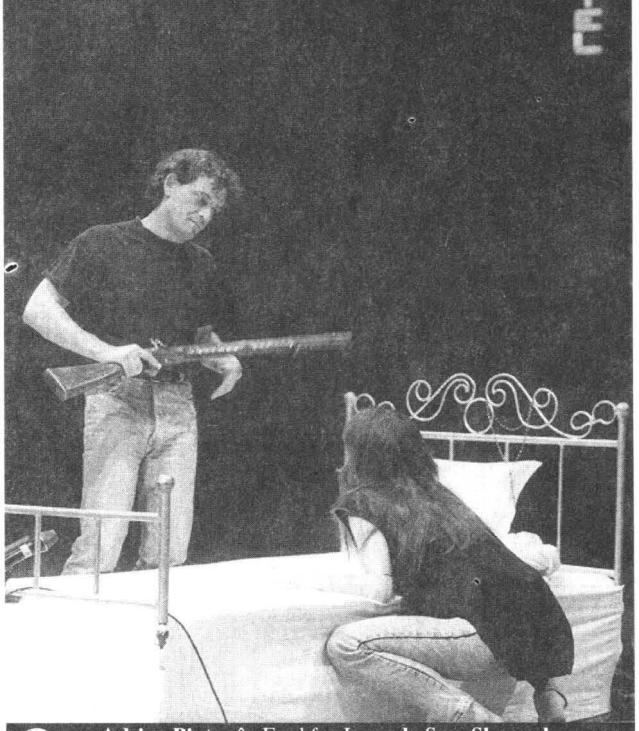
■ ... studenţii sunt nişte superbi inconştienţi de cumplita duritate ce îi aşteaptă în această profesie. Sunt puternici, talent au cu carul, dar nu le-ar strica mai multă cultură generală...

❑ **Credeţi că poate exista un dialog sincer între critica de teatru şi spectacol?**

■ Dialog sincer da, dar ar semăna cu o păruială elegantă. Puţini cunosc suficient de onest teatrul pentru a putea fi de folos. Şi nu pot fi de folos cei pentru care nu există deosebire între „creaţie actoricească“ şi „interpretare actoricească“.

❑ **De-a lungul anilor, publicul a manifestat faţă de persoana dumneavoastră felurite sentimente, de la consideraţie, admiraţie şi respect, până la iubire. De care dintre acestea aveţi cea mai mare nevoie?**

■ Ca orice artist, nu am nevoie decât de iubire, indiferent cum s-ar manifesta. Atâta timp cât simt iubirea plutind în aer, sunt perfect mulţumit, când n-o mai simt, devin îngrijorat. Publicul vine la teatru din nevoia de iubire, de aceea n-am nimic în comun cu publicul estet, prefer publicul obişnuit care reacţionează sincer la iubire. Cred că şi admiraţia este o formă de iubire.



Adrian Pintea în Fool for Love **de Sam Shepard, la Teatrul Român-American (cu Laura Jianu)**

❑ **Ce relaţie stabiliţi cu poezia ca formă de expresie teatrală?**

■ Relaţia cu poezia din interiorul teatrului s-a creat prin textul lui Shakespeare. Mă interesează poezia ca ţesătură shakespeareană.

❑ **V-aţi gândit să realizaţi un spectacol de poezie?**

■ M-am gândit, dar am văzut multe recitaluri atât de lipsite de imaginaţie... Nu cred că de asta e nevoie acum. Deocamdată mă lupt să ţin pe picioare Teatrul Român-American...

❑ **... care, până acum, se pare că v-a adus satisfacţii...**

■ Da, dar şi o măsură egală de piedici, vorbe, în sfârşit, prilej continuu de amărăciune. Nu mă pot sponsoriza singur, iar pe de altă parte, deşi ştiu că este o realitate, urăsc relaţia dintre contabili şi artişti. Mă revoltă îngrozitor maniera unor „rechini cu hobby-uri artistice“...

❑ **Ne puteţi spune ceva despre cartea al cărei autor sunteţi şi care se află acum în curs de apariţie?**

■ Este o carte de povestiri despre ţăranii ardeleni. Cred că pe foarte multă lume va surprinde.

❑ **Scrieţi şi poezie...**

■ N-am nici o legătură cu imaginea poetului de carieră. Atracţia mea faţă de literatură este mult mai robustă... Dacă mi s-a suprapus imaginea suprasensibilă a poetului de carieră, închis în turnul său de fildeş, este un mare fals.

❑ **Ce credeţi despre prietenie?**

■ Prietenia cea mai autentică este între doi oameni care se iubesc.

❑ **Există ceva ce aţi vrea să uitaţi şi nu puteţi?**

■ Da, dar despre asta nu pot să vorbesc...

❑ **După trepidaţia activităţilor ce vă implică zilnic, cum vi se întâmplă să vă odihniţi spiritul?**

■ Când obosesc foarte tare, adorm, apoi încep visele, activitatea mentală e continuă... Aşa că spiritul nu se odihneşte.

❑ **Stabiliţi o comunicare aparte cu divinitatea?**

■ N-aş putea să fiu ateu, măcar pentru că această poziţie mi-ar jigni inteligenţa.

CLARA MĂRGINEANU

PRIVIND ÎNAPOI CU TANDREȚE

Fotografii de Cosmin Bumbuț

Irina Mazanitis și George Constantin în Scrisori de dragoste **de R. A. Gurney la Teatrul „Nottara"**

SCRISORI DE DRAGOSTE de R.A. Gurney ● Traducerea și adaptarea: Petre Bokor ● TEATRUL „NOTTARA" ● Data premierei: 25 noiembrie 1993 ● Regia: Mircea Cornișteanu ● Scenografia: Sică Rusescu ● Distribuția: George Constantin (Andrew Makepeace Ladd al treilea), Irina Mazanitis (Melissa Gardner).

Există o zonă a „melodramei" nu numai în teatru, ci și în sufletul fiecăruia dintre noi. E zona amintirilor primei iubiri, fie ea împărtășită sau nu, zona iubirilor pe care le-am trădat sau care ne-au trădat, zona discrepanțelor – niciodată mărturisite, dar dureros știute – între „ce-am gândit și ce-a ieșit" din viața noastră. În zonă nu se poate pătrunde oricând, iar de intrat se intră ca într-o biserică. Când e de operat, se operează cu bisturiul, iar mai nou cu laserul. Marii maeștri ai genului, în teatru ca și în film, rămân rușii și americanii. Cu cât povestea e mai simplă, mai lipsită de artificialități de construcție sesizabile, cu atât are mai multe șanse să placă și să impresioneze. Până la lacrimi inclusiv. Sunt și acestea un semn că încă mai suntem oameni, așa că, dacă ne vin, n-avem nici un motiv să ne rușinăm de ele. Mai ales dacă povestea e scrisă inteligent, adică nu numai cu nostalgie ci și cu umor suculent și ironie acidă, astfel încât să se poată ajunge până la urmă la o atașantă tandrețe. Dozajul e esențial, căci el dă savoarea acestor povești de dragoste, care pot avea doar două personaje. Cum are și piesa lui Albert Ramsdell Gurney, intitulată **Scrisori de dragoste,** ce se joacă în clipa de față cu mare succes pe Broadway, în distribuții paralele, cu actori de primă mărime ai scenei și ecranului american.

Nimic mai firesc, deci, decât ca ea să se joace și pe „Broadway-ul nostru", adică la „Nottara", și să aibă și aici un succes considerabil. Nu ca al **Puricelui** (nu atât de răsunător și de zgomotos, căci nici Gurney nu e Feydeau și, pe urmă, nici „zona" nu e aceeași), ci de altă factură și consistență, poate mai durabile. Căci e greu să nu te recunoști în piesa lui Gurney, cu adevărul ființei tale lăuntrice.

Meritul e fără îndoială și al spectacolului semnat **in sepia** de regizorul Mircea Cornișteanu, secondat de scenograful Sică Rusescu. Nici un artificiu regizoral nu-și îngăduie să tulbure – cu posibila lui ostentație – derularea ping-pong-ului de replici al celor două personaje, excelent diferențiate temperamental și psihologic, prin stilul de joc al actorilor George Constantin și Irina Mazanitis. Construit de George Constantin cu maliție și înduioșătoare autoironie, Andrew Makepeace Ladd al treilea primește replica unei tumultuoase Melissa Gardner, căreia Irina Mazanitis îi împrumută tulburătoare accente tragice. Mare maestru al ordinului nuanțelor, George Constantin e mereu același și mereu altul, făcând din fiecare tăcere în scenă și din fiecare replică pe care-o rostește un prilej de comuniune sufletească și de reflecție. Cum Irina Mazanitis are la rându-i și forța dramatică, și sensibilitatea necesare pentru a se „opune" acestui monstru sacru, putem conchide că asistăm la nașterea unui nou cuplu actoricesc, căruia nu-i putem dori decât viață lungă, în piese și spectacole pe măsură, spre binele teatrului românesc.

VICTOR PARHON

CE NE FACEM FĂRĂ TINERI ?

Primele trei luni ale stagiunii 1993–1994 par să stea – în Bucureşti, cel puţin – sub semnul unui fenomen care a început să se manifeste sporadic încă în cursul trecutului sezon teatral, tinzând însă acum spre generalizare: prezenţa masivă pe scene a tinerilor, în special actori, dar şi regizori, mulţi dintre ei încă studenţi, alţii abia absolvenţi. Această adevărată invazie de trufandale artistice se produce fie sub forma folosirii în spectacolele cutărui sau cutărui teatru, uneori în roluri de anvergură, a unor tineri angajaţi cu acte în regulă ori numai împrumutaţi de la ATF, fie – situaţie mai puţin firească – prin „preluarea" de către instituţiile profesioniste a câte unei montări-studiu, realizată integral prin forţele Academiei şi pe care scena Casandrei, s-ar zice, n-o mai încape. Cauza fenomenului e evidentă: trupele majorităţii teatrelor sunt îmbătrânite sau descoperite la unele categorii tipologice. Efectele au însă, ori pot avea, un dublu sens: pozitiv, desigur, prin reanimarea disponibilităţii creatoare a unor ansambluri anchilozate, dar şi negativ, prin decalibrarea valorică a spectacolelor, în care diferenţa dintre experienţa profesională a „vechii gărzi" şi „cruditatea" noilor veniţi e câteodată izbitoare – şi nu în favoarea celor din urmă (cu atât mai mult cu cât aceştia nu sunt chiar toţi talente native, iar şcolile, inclusiv A.T.F., fac prea puţin pentru pregătirea lor tehnică). Dar, firește, situaţia trebuie judecată de la caz la caz.

Echilibru fragil

SPECTACOL MROŽEK • TEATRUL DE COMEDIE • Data reprezentaţiei: 19 noiembrie 1993 • Regia: Anca Bradu Panazan • Scenografia: Lia-Maria Vasilescu • Distribuţia: O zi de vară: **Octavian Dabija (Neizbut), George Ivaşcu (Izbut), Liana Fulga (Dama);** În largul mării: **Dumitru Chesa (Grasul), Gheorghe Dănilă, Eugen Racoţi (Mijlociul), Marius Galea (Slabul), Eugen Racoţi, Gheorghe Dăuilă (Poştaşul, Lacheul).**

Numele lui Slawomir Mrožek se păstrează de atâta vreme printre cele mai răsunătoare ale dramaturgiei universale contemporane încât ecoul său se răsfrânge şi asupra operelor nu prea izbutite, cărora pare a le conferi sonorităţi mai adânci decât au ele în realitate. Observaţia este valabilă (şi) în privinţa piesei **O zi de vară,** parabolă – atrăgătoare ca punct de pornire – despre vicleana, căci oricând reversibila, dialectică reuşită-nereuşită în plan social şi personal. Aici materia dramatică se rarefiază în nesfârşite dialoguri colaterale, care sufocă pur şi simplu ideea, fiind, în plus, iremediabil plicticoase.

Textul a fost ales de Anca Bradu Panazan pentru recentul ei examen de diplomă (iunie trecut), iar spectacolul, montat iniţial pe scena „Casandrei", a fost transferat, cu tot cu interpreţi, la Teatrul de Comedie. N-am văzut montarea în varianta princeps; din păcate, trebuie să adaug, pentru că toţi aceia care o cunoşteau sunt de părere că ea a apărut mult mai palidă în reluare. Poate fiindcă dimensiunile considerabil diferite ale scenei de la Comedie, reclamând modificarea mişcării, au lungit itinerariile interpreţilor şi au diluat astfel ritmul jocului; implicit, tensiunea întregului spectacol. Oricum, ceea ce am văzut mărturiseşte preferinţa regizoarei pentru o mizanscenă concepută riguros, îngrijit, cu atenţie faţă de amănunte şi cu o bună exploatare a scenografiei (elegante), semnată de Lia-Maria Vasilescu. Totodată, însă, o anumită lipsă de adâncime şi de fantezie a viziunii. Protagoniştii (şi ei, proaspeţi absolvenţi) George Ivaşcu şi Octavian Dabija s-au prezentat, la rândul lor, sub nivelul la care îi situasem văzându-i în alte spectacole, iar Liana Fulga (încă studentă?), cu voce mică şi ţinută rigidă, nu a depăşit stadiul de apariţie agreabilă.

Cea de-a doua parte a acestui coupé Mrožek, frecvent jucata **În largul mării,** confirmă în linii mari atât calităţile, cât şi slăbiciunile pomenite, înclinând însă balanţa, parcă, spre cele dintâi. Lectura regizorală capătă aici mai multă subtilitate – desigur, şi textul e substanţial superior celuilalt –, accentele sunt mai nete, discursul scenic e mai concentrat. Ideea piesei – demnitatea senină pe care i-o conferă unui individ mărunt libera acceptare a unui destin tragic impus (de societate) – se conturează cu limpezime, în ciuda scenografiei ce propune menţinerea la un strat superficial de semnificaţii (pluta pe care se află cei trei e figurată printr-o platformă cu partea inferioară rotunjită astfel încât să se încline înainte şi înapoi la cea mai uşoară mişcare, sugerând instabilitatea ambarcaţiunii pe valuri, dar obosind, şi prin monotonia efectului, ochiul). Şi interpretarea actoricească e mult mai satisfăcătoare, tânărul Marius Galea evoluând cu siguranţă, dezinvolt, alături de experimentaţii Dumitru Chesa şi Gheorghe Dănilă.

Acest **Spectacol Mrožek** însenineză oarecum mohorîta imagine a Teatrului de Comedie, fără a reuşi să contrabalanseze mai vechile şi mult mai numeroasele nemulţumiri decât pentru scurte momente de echilibru fragil. ■

În coadă de crocodil

REGELE CERB de Carlo Gozzi • TEATRUL „ŢĂNDĂRICĂ" • Data reprezentaţiei: 18 noiembrie 1993 • Regia şi ilustraţia muzicală: Iulia Arsintescu • Scenografia: Gabi Cernescu • Distribuţia: Brânduşa Zaiţa Silvestru, Melania Petrescu, Mariana Zabaria, Georgeta Nicolae, Sonia Neagu, Călin Mocanu, Ionuţ Brancu, Simona Holban.

Aşa cum am observat şi cu alte ocazii, Teatrul „Ţăndărică" se străduieşte – şi reuşeşte – să-şi diversifice repertoriul nu doar sub aspectul „adresei" spectacolelor sale în funcţie de felurite categorii de vârstă, ci şi printr-o remarcabilă deschidere tematică. Apoi, copiilor şi maturilor li se oferă aici texte dramatice şi adaptări de calitate culturală certă, lucru pe care multe teatre „de oameni" l-ar putea invidia, ele ferindu-se cu grijă de asemenea ambiţii. Astfel, cea dintâi premieră a stagiunii aduce pe scena păpuşilor **Regele cerb** de Carlo Gozzi, adică o piesă în acelaşi timp clasică (mai exact, clasicizată prin valoarea ei de artă poetică a unui autor „postmodernist" la vremea sa) şi accesibilă tuturor, inclusiv copiilor de vârstă mică, fiind vorba despre o feerie. Asta, în principiu. Pentru că, practic, acest examen de diplomă al Iuliei Arsintescu înfruntă, prin formula de spectacol aleasă, un risc de care nu ştiu dacă regizoarea a fost conştientă – acela de a plictisi în egală măsură pe toată lumea. Textul lui Gozzi este, în formă cel puţin, un basm pentru oameni mari. A-l povesti scenic prin imagini realist-drăgălaşe – termenul „realist" trebuie luat, desigur, în accepţiunea pe care o capătă el în acest tip de teatru, adică: păpuşi antropomorfe

(frumoase, altfel), cu vestimentație desemnând exact starea socială a personajului, decor (ingenios, altfel) ilustrând fidel locul acțiunii (palat, pădure etc.) – înseamnă a-l reduce la o simplă poveste pentru puști, neinteresantă, așadar, pentru adulți. După cum, a păstra limbajul rafinat poetic ori rafinat ironic, oricum „cult", al dramaturgului înseamnă a supune înțelegerea celor mici unui efort pe care ei nu prea sunt dispuși să-l facă. În plus, nedumerește unanim o inconsecvență nu doar dramaturgică, dar și logică, provenind, mă tem, din scenariul semnat de regizoare: răul Tartaglia, căindu-se în final pentru fărădelegile comise, se plânge asistenței că justiția divină l-a transformat în animal și arată disperat spre coada de crocodil în care i se prelungește fracul; aceasta se află însă la locul cu pricina încă de la începutul spectacolului, ba mai și „joacă" în cursul întâmplărilor, născând momente de veselie. Or fi basmele suprarealiste, dar parcă nici chiar așa! ■

Un poem non-verbal

ADUNAREA PĂSĂRILOR, scenariu de Mihaela Tonitza-Iordache după poemul lui Farrid Udin Attar • TEATRUL „ȚĂNDĂRICĂ" & ATF • Data reprezentației: 2 decembrie 1993 • Regia și scenografia: Cristian Pepino • Costume: Cristina Pepino • Coloana sonoră: Gabi Apostol, Roberto Cociaș, Cristian Pepino • Interpreți: Ionuț Brancu,Gabriel Apostol, Liliana Gavrilescu, Decebal Marin, Călin Mocanu, Mariana Palade, Iulian Furtună, Marcelina Jugureanu, Eugenia Ionescu, Aurelian Iorga • Păpușile au fost realizate de către interpreți, asistați de Dinu Carcaleșteanu și Dumitru Oprea.

Tot un examen de diplomă a fost la prima reprezentație, care a avut loc la sfârșitul verii trecute, și **Adunarea păsărilor**; un examen de grup, de astă dată, ai cărui protagoniști formează cea dintâi promoție a secției Teatru de păpuși de la ATF, promoție îndrumată de Cristian Pepino. Acesta a folosit ca premisă dramaturgică a montării adaptarea pentru scenă a unui poem arab din secolul 12, aceeași de la care a pornit acum câțiva ani Peter Brook într-un faimos spectacol. Regizorul român nu a păstrat însă din dramatizare decât fabula, renunțând cu totul la cuvinte. În lipsa acestora, povestea nu e prea lesne de rezumat – și, uneori, nici de înțeles pe cale rațională; din cât am putut deduce, opera literatului arab Farrid Udin Attar, amintind cumva de **Batrabomiomahia** și de **Păsările** lui Aristofan, narează istoria unei comunități păsărești ai cărei membri de felurite specii duc o viață aidoma celei umane (pe care o și intersectează uneori), o viață alcătuită din dragoste și din luptă, din naștere și din moarte, resimțite, toate, cu bucurie sau durere la fel de omenească. Absența cuvintelor nu produce însă impresia de gol; și asta nu numai pentru că au fost înlocuite cu un întreg repertoriu de sunete păsărești, inspirat selectate și reproduse, exprimând toate simțămintele și stările de spirit fundamentale, ci și pentru că, sau mai ales pentru că spectacolul lui Cristian Pepino poartă în sine și face sensibile prin ecleraj, prin ilustrația muzicală și, în primul rând, prin evoluția interpreților, atâta forță și gingășie, atâta umor și poezie încât pentru vorbe n-ar mai fi fost oricum loc. O fantezie riguros controlată ordonează mereu desfășurarea scenică; acesteia nu i se pot reproșa decât unele momente de relaxare, când ritmul mai scade, fără a periclita însă, din fericire, imaginea de ansamblu, puternică și bogată. Prin acest spectacol Cristian Pepino arată (din nou) că este, pe scena mică a păpușilor, un regizor mare. Un merit la fel de însemnat îi revine în calitate de pedagog, căci tinerii din echipă demonstrează nu numai abilități de mânuitori (animând cu dexteritate păpuși doar în aparență simplu de manevrat – capete de păsări prinse pe mari cearșafuri albe ce închipuie aripile), ci și un antrenament corporal aproape neverosimil. Costumați în veșminte care amintesc „echipamentul" beduinilor, ei dansează, fac pantomimă și își **joacă** personajele de păsări-oameni cu o mobilitate, o concentrare și o dăruire vădind spiritul creator ce a sudat trupa. Această trupă, actualmente integral angajată la „Țăndărică", este autoarea celui mai bun spectacol bucureștean pe care l-am văzut în prima treime a stagiunii curente. ■

Scenă din Adunarea păsărilor **la Teatrul „Țăndărică", regia: Cristian Pepino**

Foto: Dan Vatamaniuc

Româno-americanul Pintea

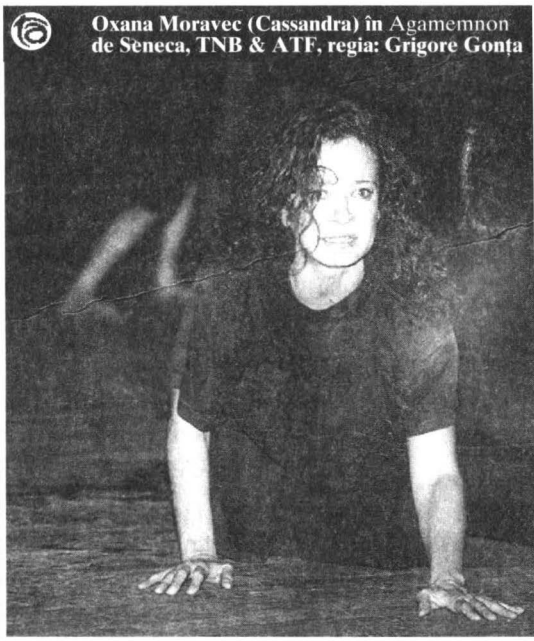
FOOL FOR LOVE de Sam Shepard • TEATRUL ROMÂN-AMERICAN „EUGENE O'NEILL" • Data reprezentației: 25 noiembrie 1993 • Regia: Adrian Pintea • Scenografia: Silvia Pintea • Aranjament muzical: Adrian Pintea și Marius Gâlea • Distribuția: Adrian Pintea (Eddie), Laura Jianu, Mihaela Mihuț (May), Adrian Titieni (Old Man), Marius Gâlea, Ionuț Pohariu (Martin).

Ajuns de-acum, cu o discreție bizară, la cea de-a doua stagiune, Teatrul Român-American își îndeplinește, jucând în engleză **Fool for Love**, jumătate din obligațiile statutare: popularizarea literaturii dramatice americane în România. Cealaltă jumătate, popularizarea dramaturgiei române în Statele Unite, va mai avea probabil de așteptat, deși avantajele generale pe care le-ar procura sunt cât se poate de evidente. În orice caz, fără să fi făcut atâtea valuri și turnee (sau valuri de turnee) ca surorile sale româno-... și ...-române, instituția își ia în serios menirea culturală, propunând o piesă adevărată a unui dramaturg adevărat, de fapt unul dintre cei mai importanți din S.U.A. – Sam Shepard. Textul acestuia (al cărui titlu s-ar putea traduce, exact dar cam rudimentar, prin **Nebun de dragoste**) este o dramă în care ecourile tragediei antice răzbat filtrate prin obsesiile literare o'neilliene. E povestea a doi tineri care, frate și soră după tată, fără s-o știe, se îndrăgostesc și devin amanți: situația, ce continuă și după revelarea adevărului, nu poate fi rezolvată decât prin sinuciderea tuturor celor trei vinovați mai mult sau mai puțin inocenți – tatăl, sora și fratele. Fără a fi o operă capitală, piesa are calități tipice, aș zice, dramaturgiei americane: construcție simplă și solidă, intensitate a sentimentelor și un miez, întotdeauna mișcător, de adevăr omenesc. Sunt calități pe care montarea lui Adrian Pintea le exploatează inteligent și le pune în valoare expresiv, deși regizorul ad-hoc nu-și poate reprima tentația de a apăsa efectele, mai ales prin supraabundența de „ceață" (foarte incomodă pentru spectatorii cu gât sensibil) și prin sonoritatea excesivă a muzicii. Foarte bine aleasă și cu rol dramatic marcat, aceasta din urmă acoperă însă adesea replicile, cu atât mai mult cu cât interpreții nu se mișcă – e firesc – cu perfectă siguranță pe terenul limbii engleze (de fapt, americane). Performanțele lor în domeniu sunt totuși impresionante, în special în cazul lui Adrian Pintea, care, înțelegând în profunzime (se simte asta) tot ceea ce spune, nuanțează personajul fratelui incestuos cu un sarcasm disperat și rece, deseori tulburător. În rolul tatălui, Adrian Titieni afișează un histrionism cinic ce condamnă moralmente eroul, fără a-i refuza însă clipa de tragism din final. Marius Gâlea (al cărui nume, în programul Teatrului de Comedie, e ortografiat „Galea" – ar fi bine ca tânărul actor să tranșeze cumva chestiunea) compune cu precizie masca bonomă și aiurită a unui martor neputincios al tragediei, distingându-se printr-o bună dicțiune și o neașteptată înzestrare muzicală, ca solist la saxofon. Studenta Laura Jianu schițează meritoriu, dar cam monoton, profilul surorii, cu abuz dezagreabil de acute și cu o stăpânire încă nesigură a instrumentelor profesici. ■

Lupta anticilor cu modernii

AGAMEMNON, adaptare scenică de Grigore Gonța după Seneca • TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI și ATF • Data reprezentației: 3 decembrie 1993 • Regia: Grigore Gonța • Distribuția: Ionuț Pohariu (Umbra lui Thyestes), Aura Călărașu (Clytemnestra), Florinela Andreica (Doica), Adrian Neacșu (Aegistus), Marius Drogeanu (Eurybates), Oxana Moravec (Cassandra), Marius Săvescu (Agamemnon), Liliana Mocanu (Electra), Daniel Tudorică (Strophius), Aura Călărașu, Iulia Gheorghișor, Florinela Andreica, Catrinel Bădina, Oxana Moravec, Brânduța Mircea, Liliana Mocanu, Mariana Liurca, Tania Popa, Cristina Pancu, Daniel Beșleagă, Mihai Călin, Ovidiu Cuncea, Marius Drogeanu, Lucian Dolgan, Lucian Ifrim, Adrian Neacșu, Ionuț Pohariu, Marius Săvescu, Daniel Tudorică (Corul).

Grigore Gonța e reputat, încă de la unul dintre primele sale spectacole ca regizor, longevivul **Fata din Andros**, pentru capacitatea de a crea echipă și de a o conduce spre un joc total, în care ponderea principală revine mișcării, fără ca însă cuvântul să fie neglijat. Ca pedagog, el a imprimat aceleași caracteristici și producțiilor studențești pe care le-a dirijat. Dar, dacă în privința montărilor realizate cu actori experimentați această abordare s-a dovedit fertilă, în cazul spectacolelor Academiei ca prezintă unele inconveniente, majore fiind două: riscul nivelării personalităților artistice incomplet formate sau încă în formare, cărora colectivismul scenic nu le prea permite evoluția individuală, și încurajarea tendinței asasine (și cuvântul nu-i destul de grav!), mai de mult constatată la ATF, de a disprețui pregătirea vocală a studenților, lăsați să rostească după cum îl taie capul pe fiecare. Lucrurile devin izbitoare mai ales atunci când e vorba despre texte antice sau shakespeariene, mutilate sonor, adesea, în chip barbar. Nu este, ce-i drept, sută la sută cazul acestui spectacol, în care se pot auzi totuși grăiri precum „jerfă" și „tossträmoșii" (pentru „jertfă" și „toți strămoșii") ori glasuri absolut neimpostate. Abstracție făcând (dar de ce să facem?) de asta, montarea pune în pagină segmentul uciderii lui Agamemnon din legenda Atrizilor (că „prelucrarea" lui aparține lui Seneca apare prea puțin important) cu eleganță, într-o cinetică riguros calculată și cu câteva momente de reală tensiune. În spațiul de joc complet gol, misiunea de a produce semnificație revine luminilor și interpreților. Aceștia din urmă evoluează satisfăcător în grup, dar nu foarte concludent în particular, mai ales în ceea ce-i privește pe băieți. Dintre fete se detașează întrucâtva Aura Călărașu și Liliana Mocanu, și în special – în reprezentația văzută de mine – Oxana Moravec (Cassandra). Să te pronunți net despre aptitudinile proprii ale unuia sau altuia dintre studenți (aflați în ultimul an de școală!) e însă aproape imposibil, în condițiile date. De aceea, mai aștept.



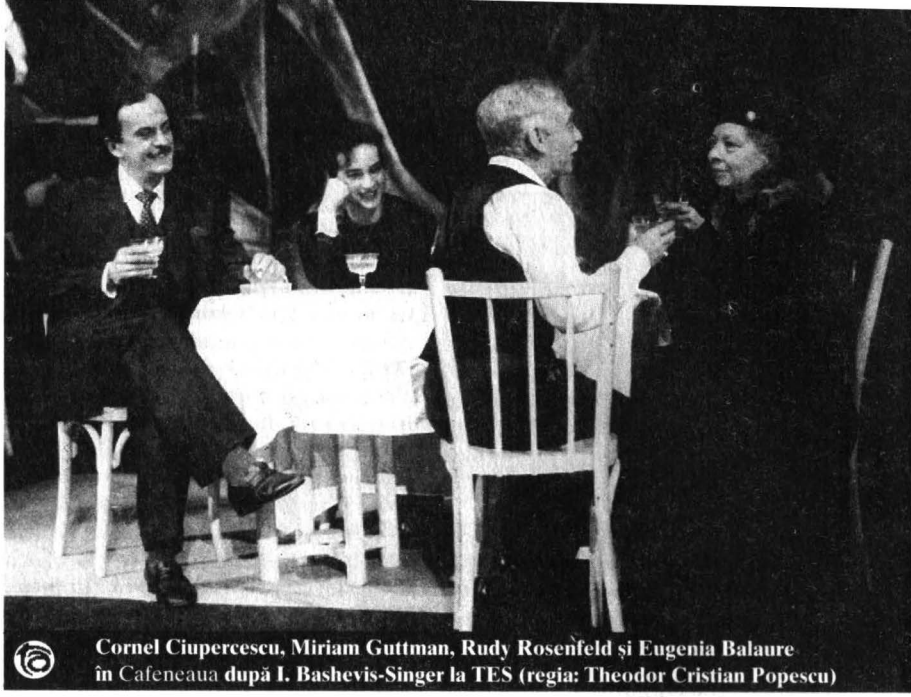
Oxana Moravec (Cassandra) în Agamemnon de Seneca, TNB & ATF, regia: Grigore Gonța

Foto: Alexandru David

ALICE GEORGESCU

Debuturi și afirmări

CAFENEAUA, dramatizare de Radu Gabriel după povestirile lui Isaac Bashevis-Singer ● TEATRUL EVREIESC DE STAT ● Data premierei: 16 octombrie 1993 ● Regia: Theodor Cristian Popescu ● Scenografia: Marius Alexandru Dumitrescu ● Distribuția: Rudy Rosenfeld (Scriitorul), Miriam Guttman (Ester), Minel Klepper (Tatăl), Cornel Ciupercescu (Sam Palka), Eugenia Balaure (Margit), Nicolae Călugărița (Moritz), Iulia Gavril (Fata).



Cornel Ciupercescu, Miriam Guttman, Rudy Rosenfeld și Eugenia Balaure în Cafeneaua după I. Bashevis-Singer la TES (regia: Theodor Cristian Popescu)

Dramatizările au fost privite întotdeauna cu indulgență, considerate un gen minor, departe de calitățile și valorile literaturii dramatice autentice. Și totuși ele înseamnă foarte mult pentru viața teatrală, îmbogățind paleta repertorială, aducând personaje încărcate de semnificații, atmosferă și conflicte dintre cele mai tensionate, mai cu seamă atunci când sunt bine scrise, alcătuite cu talent și cu o bună cunoaștere a legilor scenei.

Spectacolul Teatrului Evreiesc de Stat, **Cafeneaua,** a însemnat pentru mine o triplă descoperire și o redescoperire emoționantă. Mai întâi, dramatismul, gândurile și meditațiile lui Isaac Bashevis-Singer mi s-au părut mai pregnante decât la lectură, cu un impact mai puternic, mai personal. A urmat apoi descoperirea lui Radu Gabriel ca autor al dramatizării. Îl cunosc bine pe Radu Gabriel. Este un tânăr actor inteligent, expresiv, cu o mare pasiune pentru scenă și calități reale pentru pedagogia teatrală, dar are și talent literar. Modul în care a alcătuit dramatizarea, alăturând subiectele și personajele din mai multe povestiri, descoperindu-le teatralitatea și farmecul nostalgic, uneori vetust, dar real al amintirilor, trebuie remarcat. În al treilea rând, maturitatea unuia dintre cei mai tineri regizori. Theodor Cristian Popescu, încă student, dar stăpân pe el, știind să-i valorifice pe actori și mai ales lăsând cu generozitate să se audă textul, acceptând comunicarea și prin intermediul cuvântului rostit cu sinceritate și căldură, nu numai prin imagini vizuale sau cromatică violentă.

Și acum redescoperirea: este Eugenia Balaure. Îi știam talentul și i l-am apreciat în numeroase spectacole ale teatrului din Piatra-Neamț. Dar Eugenia Balaure părea că dispăruse. O vedeam sigură pe mijloacele ei de expresie, corectă și exactă în toate rolurile, dar parcă nu mai era ea, unica, plina de temperament, răspândind energie în jurul ei. Și, dintr-o dată, am redescoperit-o în Margit, femeia singură, gata să facă orice pentru scriitorul pe care-l adoră, ridicolă uneori, gingașă, cu accente de duioșie agresivă și gelozie burlescă. Un rol ce o dezvăluie pe Eugenia Balaure capabilă să realizeze o creație scenică autentică.

Dramatizarea lui Radu Gabriel, scenografia cu note de vechi amintiri semnată de Marius Alexandru Dumitrescu, alături de demersul regizoral discret și reținut al lui Theodor Cristian Popescu au prilejuit și alte realizări actoricești, de prim plan fiind complexitatea eroilor lui Singer, interpretat de Rudy Rosenfeld; pentru că întreaga acțiune o formează reîntâlnirea scriitorului cu propriile sale personaje în cafeneaua sărăcăcioasă a tinereții lui. Miriam Guttman a dat un farmec melancolic și o existență de real și vis Esterei, tânăra trecută prin experiența celui de al doilea război mondial și a holocaustului. Cornel Ciupercescu l-a creat pe Sam Palka, omul bogat, cu o viață agitată, dar cu o existență dublă în această cafenea a tristei lui tinereți, unde își ascunde identitatea, încercând să-și găsească fericirea alături de un suflet simplu, cald și sincer – Fata săracă, jucată cu finețe de Iulia Gavril. Nicolae Călugărița l-a interpretat cu un dureros simț al autoironiei pe Moritz, scriitorul nerealizat, cel batjocorit de toți, ce-și ia viața într-o clipă de disperare. Minel Klepper a adus o pată de culoare și caldă înțelegere umană în rolul tatălui Esterei, un om bolnav, care dorește să-și vadă fiica fericită. Reîntâlnirea scriitorului cu eroii săi sau cu amintirile se petrece pe fundalul melodiilor de epocă, cântate la pian, cu delicatețe și măiestrie, de Andrei Mădescu, devenit și el un personaj al piesei, nelipsitul „pianist" din cafenelele trecutului...

Jucat în românește, spectacolul dă posibilitatea publicului să-l descopere și mai bine pe Singer, să-i aprecieze universul tematic și apelul la înțelegere și umanitate. Aș dori mai mulți spectatori în frumoasa sală a Teatrului Evreiesc de Stat. Vor avea și ei, la rândul lor, bucuria descoperirilor și a redescoperirilor...

ILEANA BERLOGEA

FRAȚI REGIZORI, AJUTOR!

CREANGA DE AUR. Un spectacol realizat și interpretat de Viorica Vatamanu • Teatrul Român-American „EUGENE O'NEILL" • Data reprezentației: 1 decembrie 1993.

Nimic mai interesant decât o posibilă punte între cultura română și cea americană, menită să reveleze virtuale incidențe între dramaturgia americanului O'Neill – patronul teatrului bilingv – și proza românului Sadoveanu, de la care se împrumută titlul unei minunate cărți.

Din păcate, recitalul Vioricăi Vatamanu nu a fost gândit într-o astfel de perspectivă, ci s-a ivit pur și simplu din dorința actriței de a ieși la rampă.

În 1991, absolventa Facultății de teatru a ATF își începea cariera cu un „one-woman show", dobândind și prima distincție: premiul al II-lea la Gala recitalurilor de la Bacău. Între acea primă performanță și spectacolul de astăzi o evoluție se poate depista doar în privința pierderii accentului moldovenesc (de altfel, inadmisibil după ani de studiu universitar). În rest, impresia generală este de dramatică deprofesionalizare. De unde și pateticul strigăt din titlul cronicii – rugăminte totodată –, care nu este expresia spiritului critic excedat, ci a spiritului colegial ultragiat.

Cum se poate ca nimeni din cei apropiați actriței (și nu este exclus de aici nici Alexa Visarion, directorul teatrului care girează această reprezentație) să nu se fi oferit a-i fi măcar asistent pentru a o ajuta să se obiectiveze, să scape din capcana așa-zisei „virtuozități" de-a dreptul amatoristice?! Pentru un recital nu este suficientă aglutinarea de texte care să varieze stările emoționale și, eventual, să schițeze contrastante situații conflictuale în care se poate afla ființa umană și în special femeia. În avalanșa de „replici" când în proză, când în vers, pasajele monologale și dialogale se succedă. Într-o alternanță de comic, dramatic, tragicomic, grotesc și – involuntar – ridicol. Un parcurs oricum dificil, asezonat cu o abundentă secreție lacrimală și nazală pentru care însă nu se asigură nici un fel de batistă – element de recuzită ca oricare altul, putând deveni chiar obiect-cheie al eleganței gestuale, în funcție de inteligența mânuirii. Dar neglijența își face simțită prezența și în privința vestimentației unice – o rochie prost croită –, a pantofilor inestetici, a plasticii corporale nestudiate.

Fără doar și poate, măcinată – fie și inconștient – de calitatea discutabilă a întreprinderii, actrița pare prematur îmbătrânită. Acea frustețe inițială, care-i conferea un farmec aparte, s-a rigidizat, iar fulguranta senzualitate intuită în palpitul nărilor fine e pe cale de a dispărea. Singură, actrița nu are forța necesară de a se pune în valoare. Irosirea talentelor e un păcat – la vreme de criză, ca și în prag de inflație –, iar regizorii sunt cei chemați (și interesați) să nu permită a se produce acest fenomen dramatic.

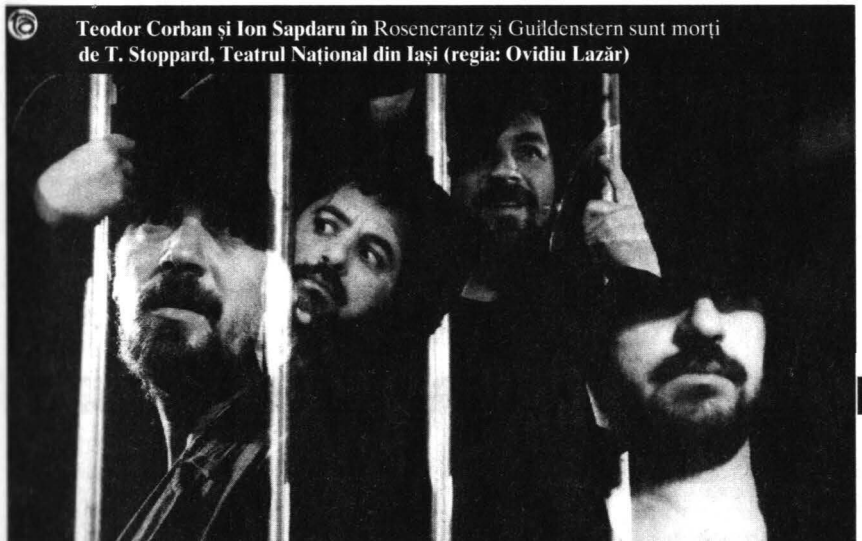
IRINA COROIU

RAPORTURI COMPLICATE ÎNTRE REGIZORI ȘI ACTORI

Se ivesc raporturi complicate între actori și regizori, acolo unde conducătorul procesului de creație scenică nu mai are vreme, ori răbdare, ori limpezime în propuneri, iar actorul primește sarcina artistică fără convingere, achitându-se de ea cu indiferență. Uneori chiar manifestându-și lipsa de aderență, printr-o transmisie subterană și complice către spectator.

Ieșeanul Ovidiu Lazăr a gândit al său **Rosencrantz și Guildenstern sunt morți,** dincolo de personajele evocate în titlu, ca o dramă cu un caracter universal, a unui timp buimac. Oamenii își pierd identitățile, unii realizând faptul, alții nu; pornirile reale și cele histrionice se amestecă, lumea își iese din țâțâni, vorba lui Shakespeare.

Dar, reduși ca însemnătate, non-eroii lui Tom Stoppard se rătăcesc și ei, intrând în contrasensuri pe traseele fixate de autor, pierzându-și autocontrolul rațional. Actorii Teodor Corban și Ion Sapdaru devin cabotini mărunți, care joacă în doi peri, fără umor, fără gravitate, fără fizionomii. Directorul trupei de actori, ale cărui zeflemele și agerimi au scânteiere în text, e acum plat și pare mereu exterior acțiunii. Travesti-ul actriței Tatiana Ionesi (în acest rol) e inexplicabil. Dacă adăugăm și constatarea că Hamlet și Ofelia sunt purtați, fără relief, de doi tineri cu puteri reduse, pe talazurile antiacțiunii (fiind invitați de text să figureze prototipuri, termeni ai unui discurs general despre ipostazele umane posibile într-un conflict **ca acela**, și nu **acela** din piesa shakespeariană, căruia nicicum nu-i fac față), spunem mai tot despre reprezentație. Ea devine din ce în ce mai fastidioasă; interpreții par a se grăbi să încheie.



Teodor Corban și Ion Sapdaru în Rosencrantz și Guildenstern sunt morți **de T. Stoppard, Teatrul Național din Iași (regia: Ovidiu Lazăr)**

Foto: Bramaria Valentin

Câteva momente frumoase (pe corabia clătinată de valurile Mării Mânecii), decorul cu gratii lunecânde și plase de sârmă semnificând temnița daneză, raccourci-urile acțiunii desenate cu inteligentă intenționalitate de regie (sau căzând în gol, ca artificiile ce pleacă doar pentru o clipă colorată în înalturi) arată ce ar fi fost spectacolul dacă în convenția imaginată ar fi intrat și actorii.

În **Fata cinstită** (la Constanța) trupa îl urmează până la un punct pe regizorul Laurian Oniga – pe ambele planuri statornicite de acesta: comedia goldoniană, cu încurcăturile provocate de o fetișcană ce nu cedează cu nici un chip furioșilor ei adoratori bogați și bătrâni (ori însurați), ea nedorindu-l decât pe sărmanul ei flăcău Pasqualino, și intersecția brutală, zgomotoasă a unei echipe necomice de televiziune, ce filmează comedia pe un fundal de cartolină venețiană. Iulian Enache își compune cu umor fin năbădăiosu-i marchiz. Elena Gurgulescu se prezintă într-o alură voioasă, jucând în vervă și persiflator rolul de soață înșelată. Bettina cea onestă și îndrăzneață e configurată energic și cu destul haz de Gabriela Belu. Iar redactoarea de TV se agită și ea mulțumitor printre oamenii furioși și țipători de pe

platou, între care se văd (nu ştim de ce) şi două măturătoare de stradă. E drept că schimbările de tablou se monotonizează (sunt absolut aceleaşi ca sonorităţi şi trepidaţie în gol), iar alternanţa rapidă de lumină şi întuneric e, de la un moment dat, insuportabilă din punct de vedere optic.

Problema însă e că tocmai când aştepţi, după atâta zurbă, goană şi malentendu-uri, să se descâlcească intriga şi cuminţenia fetei să fie răsplătită printr-o căsătorie binecuvântată de toată lumea, unul din personajele episodice plesneşte. Cade, trăsnit. (Cardiac, probabil.) Actorii – care ieşiseră pirandellian din roluri, exasperaţi (fiindcă, o declară, nu le place piesa) – se strâng, cu figuri funebre, lângă cel căzut, după care, asigurându-se că e mort de-a binelea, pleacă aiuriţi în culise, luându-l şi pe defunct cu ei. Spectatorii rămân extrem de nedumeriţi. E clar că nici interpreţii n-au altă stare. Montarea se desface în coadă de rândunică, publicul nemaiavând pe cine să aplaude – şi nici pentru ce s-o facă.

Ar trebui, parcă, o motivaţie. Poate fi înţeleasă dorinţa regizorului de a schimba registrul genologic al lucrării scenice. Chiar şi plasarea ei pe un platou de televiziune, unde forfoteşte o lume amorfă şi neimplicată. Dar explicaţia pentru ce piere un figurant (ori omul ce era figurant) şi, o dată cu el, şi spectacolul de până atunci, lipseşte. E, probabil, o idee pur speculativă cu privire la posibila inserţie a tragicului în comic. Dar de ce aici? Şi de ce astfel, lateral?

Finalul e fără noimă. El face greu de înţeles faptul că am fost reţinuţi până atunci de **alte** două întâmplări, dintre care una (cea oferită de autor) era adesea (scenic) veselă, pornită, în orice caz, pe un făgaş care se arăta a fi chiar **al ei**.

Ni se spune pe afiş că e vorba de „o interpretare liberă". Dar oricât de liberă ar fi, îi e de trebuinţă şi un sens. Fie el şi încifrat. Nu e. Iar actorii nu lasă deloc impresia că ar fi ei în posesia lui.

La **Rinocerii** (semnat, tot la Constanţa, de Laurian Oniga), montare interesantă, originală, ţi se oferă o exegeză la ale cărei consecinţe scenice ai posibilitatea să aderi sau faţă de care te poţi delimita. Aici evenimentele se derulează rapid. Personajele sunt iritate, agasate, înfricoşate. Existenţa lor e cadenţată de tropăitul grăbit al bestiilor. Pe planşeu există capete hidoase de rinoceri verzi şi roşii. Deşi primul om care se transformă în animal cornut îmbracă o uniformă neagră cu zvastică pe braţ (Iulian Enache realizând cu nerv, eficace, sumbra schimbare), e cert că regizorul doreşte să unească trecutul cu prezentul sugerând că fenomenul rinoceritei a fost, este şi va fi mereu posibil. În coşmarul acestei metamorfoze kafkiene, ce ameninţă umanitatea, lăsând frâu liber spiritului gregar, un singur om se opune: Bérenger. El se împotriveşte nu numai stării create de invazie, ci chiar şi ritmului impus de ea. E calm, afabil, dubitativ, are înaintări dar şi retracţii, regrete, remuşcări, îndoială de sine (ceea ce actorul Vasile Cojocaru exprimă concludent, cu mijloace nimerite). Tot cu adecvare îşi desfăşoară acţiunile Domnul Bătrân (Emil Bârlădeanu – simplu, excelent în ironie), Logicianul (Alexandru Mereuţă), Domnul Papillon (Lucian Iancu – umor mustos, replică promptă), Omul din sală („Vocea autorului" – Titus Gurgulescu, cel ce dă cadenţa, ca la vâslaşi), Eugen Mazilu (cu defecte de dicţiune), Liviu Manolache (remarcabil în excesele mânioase).

Ce pare a nu le conveni actorilor? Au fost îmbrăcaţi, de la început, în haine de puşcăriaşi (de d-na Gina Tărăşescu-Jianu), ceea ce îi uniformizează şi le stabileşte o condiţie prealabilă confuză. Apoi: procesualitatea rinocerizării e practic eludată, prin mişcări amalgamate, rostiri indistincte, lipsă de însemnătate acordată înţelesurilor; căci în replici, dialoguri şi rafinate alternanţe de discurs, menite a semnala rădăcinile iraţionalizării în masă, cu concursul unor concilianţe suspecte, îngăduinţi generate de teroare, sofisme explicatorii, rezidă interesul piesei. Nu **faptul** îmi pare a predomina (ca în spectacol), ci cauzele şi determinările. Astfel că eroul, Bérenger, unul din cei mai reprezentativi ai dramaturgiei contemporane, se pierde. Treptat, omul se retrage într-un anonimat aburos, protestul său, atât de puternic trasat de autor şi convertit din declaraţie în gest temerar de luptă contra rinocerilor, nu se mai observă. Iar replicile finale, tulburătoarele „Sunt ultimul om, am să rămân om până la capăt! Nu capitulez!" – pe care, odinioară, Radu Beligan le proclama, de pe scena Teatrului de Comedie, atât de hotărît şi înfiorat încât i-au smuls admiraţia şi autorului – acum, la Constanţa, nici nu se mai aud. Vasile Cojocaru însuşi dispare fără să creadă în ceea ce săvârşeşte.

E posibil ca regizorul să fi dorit a ne inculca sceptica impresie că rinocerita n-are leac şi că „ultimul om" abandonează. E un punct de vedere. După părerea mea, această opinie anulează **Rinocerii**, care şi-a câştigat gloria mondială mai ales prin contestaţia decisă a celui ce crede **altfel** – şi cu îndreptăţire. Dar, oricum, spectacolul atrage atenţia şi ne produce o reîntâlnire cu ceva ce înseamnă puterea de gândire a regizorului Laurian Oniga.

Ca o paranteză: în urma vizitei la Constanţa am mai observat că aici funcţionează acum o trupă bărbătească solidă, bine închegată (ceea ce se poate vedea şi în spectacolul **A murit Tarelkin!**, ca şi în **Fata cinstită**). De asemenea, că în jocul unuia din cei mai tari actori ai acestei trupe, Lucian Iancu, om cu mari disponibilităţi, apar semne de manierism – atât în reprezentaţia ionesciană şi în cea goldoniană, cât mai ales în spectacolul bizar şi decalibrat **O noapte furtunoasă** (unde e Dumitrache Titircă). S-ar putea să contribuie la senzaţia pe care o mărturisesc şi faptul că masca acestui atât de bun actor rămâne neschimbată în toate rolurile, din cauza bărbii şi a mustăţilor, precum şi a cam aceloraşi efecte mimice.

De asemenea: remarc existenţa în trupă a unei personalităţi conturate: Iulian Enache. Jean al său (din **Rinocerii**) e viguros afirmat, făurit complex şi clar. Marchizul goldonian Ripaverde e vesel şi răutăcios, înfumurat şi răţoit, istericoid, pofticios, mărginit, schiţat prin nostime nacafale, dezagreabile insolenţe, răsfăţuri infantile; un personaj compus cu îngrijire şi spirit. Până şi Chiriac (în **Noaptea furtunoasă**) are miez, prin comportarea studiată a lui Iulian Enache, ce-l personalizează pe vestitul tejghetar din Dealul Spirii.

Mă reîntorc la Iaşi, unde am întâlnit şi cazul fericit al unei concordanţe de viziune şi stil între regie şi interpretare: **Astă-seară se improvizează** de Luigi Pirandello. E a doua reuşită ieşeană în materie pirandelliană, semnată de aceeaşi regizoare: Irina Popescu-Boieru. Ea se bizuie direct pe actori (nu pe ideea ei despre ce ar putea fi acei actori în rolurile lor dedublate), iar actorii (majoritatea) servesc cu imaginaţie proprie şi cu deplină convingere rolurile. Astfel că latura comică a spectacolului are în Sergiu Tudose (Bătrânul Actor) un traducător scenic imaginativ, strălucitor – prin firesc nuanţat, prin gravitate ridicolă – şi în Mihaela Arsenescu-Werner o Actriţă (şi Mamă a trei fete nemăritate) de excelenţă, mimând cu farmec dispreţul pentru lumea în care vieţuieşte, trimiţându-şi cu cea mai comică naturaleţe imprecaţiile spre împricinaţi,

păstrând o rezervă rece față de Directorul trupei și față de companioni – atunci când Actorii se desprind (aparent) de piesă pentru a-și constitui o Existență proprie, în afara Artei. Cum Emil Coșeru (precis și eficient în excedările sale), Doru Zaharia (jucând cu rigoare și claritate rolul Directorului, Dr. Hinkfuss), Ana Maria Chertic, Irina Răduțiu, Cristina Cherț, Carmen Moruz, Brândușa Aciobăniței și alții își fac datoria cu totul mulțumitor, ansamblul e credibil, în triplele posturi oferite de autor: actori ai Naționalului ieșean, ce se divulgă ca atare, actori ai trupei doctorului Hinkfuss, ce se răzvrătesc împotriva conducătorului lor și-l alungă, și interpreți ce-și organizează singuri actul scenic.

Dacă exceptăm ultima parte a reprezentației, în care decorul – până atunci conceput cu fantezie și dulceață de Rodica Arghir – se strâmtează factice și prea realist, și dacă trecem peste excesiva melodramatizare a suferitoarei doamne Mommina de către Doina Deleanu, putem aprecia opera scenică **Astă-seară se improvizează** de pe scena ieșeană ca o izbutire merituoasă și atrăgătoare. Și o modalitate de convergență între actori și regie, chiar pe o piesă ce rareori reușește să depășească, în scenă, ariditățile, discursivitățile și dramoletizările ce o caracterizează.

VALENTIN SILVESTRU

Sergiu Tudose și Doina Deleanu în Astă-seară se improvizează **de Pirandello la Naționalul ieșean (regia: Irina Popescu-Boieru)**

Fotografii de Brumariu Valentin

Scenă din Astă-seară se improvizează

UN REBREANU POLIȚIST

INELUL CU BRILIANT • Producție a Televiziunii Române, serial în patru episoade • Scenariul: Ștefan Radoff, după romanul Amândoi **de Liviu Rebreanu • Regia artistică: Silviu Jicman • Imaginea: Nicolae Niță, Liviu Pojoni • Decoruri: Gheorghe Cazan • Costume: Nicoleta Petrovici • Ilustrația muzicală: Lidia Danciu • Directorul filmului: Miron Murea • În distribuție: Florin Zamfirescu, Florina Cercel, Ștefan Radoff, Ioana Macaria, Ion Chelaru, Silviu Stănculescu, Mihai Stan, Ileana Stana Ionescu, Cezara Dafinescu, Mircea Rusu, Claudiu Stănescu, Nicolae Călugărița, Lucia Maier, Constantin Dinulescu, Patric Petre Marin, Candid Stoica, Papil Panduru, Constantin Dinescu.**

Austeritatea interogației lapidare a retorului latin Quintilianus – „Quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando?", aleasă drept motto de Liviu Rebreanu pentru **Amândoi,** roman pe care critica de multă vreme și-a propus să-l reconsidere – merita a fi respectată cu mai multă rigoare. S-ar fi câștigat în dramatism, iar coeficientul de fidelitate față de autor ar fi fost sporit dacă nu s-ar fi cedat atât de ușor gustului facil pentru un titlu banal, care să cantoneze povestea într-un gen limitat, când de fapt meritul acestei scrieri târzii (1940) a autorului este acela de a se subsuma operei sale prin laitmotivul obsedantului blestem al iubirii și al lipsei de bani ce duce la exasperare, la crimă. Și aici, într-un număr de pagini destul de redus, se află condensată la scară individuală esența unei anume dinamici sociale, în ciuda aparentei ineluctabilități a destinului eroinei. Aceasta e păstrată de scriitor într-un plan secund tocmai pentru a putea, ca de obicei, să efectueze, cu răceala sa de expert în psihopatologie socială, examenul clinic al mediului, al cauzelor. Prin dramatizare, însă, o serie de amănunte legate de caracterul și biografia personajelor – inși parveniți sub raport atât financiar, cât și politic – s-au pierdut, diluate în replici fugare ce reproduc diferite zvonuri și bârfe.

Impecabil stilist al structurilor simetrice și al ritmărilor dramatice (romanul este compus din 21 de capitole, ce pot corespunde actelor unui virtual teleplay cu inerente ieșiri în **plein air** – și e păcat că n-a coincis filmarea cu anotimpul hibernal, mult mai spectaculos, deși mai greu de „scenografiat" și „regizat"), Rebreanu însuși a furnizat soluția unei eventuale restructurări a materiei epice, chiar din momentul introducerii în acțiune a judecătorului de instrucție: „aprobă cu o privire gravă, simțindu-se parcă eroul principal în piesa care începea". Autorul adaptării s-a lăsat cucerit de această idee, „ofertantă" mai ales în formula unui telefilm, și a operat un decupaj coerent, deși pe alocuri îmbâcsit de explicitări verbale. Vocația obiectivării revine în mod firesc omului legii, care însă este și un insolit raisonneur, nemaifiind urmărit (precum în carte) de visul dobândirii unei celebrități ca-n faimoasele romane polițiste, ci de coșmarul eventualei sale suprimări de către suspecții abuziv incriminați.

În direcția efortului de a găsi echivalențe filmice subtextului, trebuie menționată reușita genericului care, prin forța lucrurilor, a revenit pe micul ecran la fiecare episod, parcă pentru a justifica și atenua, simultan, inutila dilatare pe spațiul a patru reprize. Inutilă mai ales atunci când se manifestă o anume inabilitate în crearea suspansului cinematografic, când legile montajului nu sunt stăpânite pe deplin, iar sunetul joacă feste în condițiile prizei directe. Din cauza inconsistenței partiturilor, simplificate la maximum, se lasă actorilor prea multă libertate de improvizație, lentoarea derulării primelor episoade enervând pe alocuri și contrazicând alertețea specifică genului la care s-a dorit o aderare deplină. În complicitate, desigur, cu regizorul, ochiul iscoditor al aparatului de filmat a avut inițiativa de a indica și câteva piste false, virtuali suspecți.

Lăsând deoparte neîmplinirile, ultimul episod focalizează aproape perfect întreaga istorie a servitoarei Solomia, personaj care în pagina de proză probează capacitatea extraordinară a lui Rebreanu de profundă intuire a alienării umane. În schimb, spectacolul TV impune o dublă reflectare a acestui abis sufletesc în chiar conștiința judecătorului. Culoarul tribunalului, sala pașilor pierduți; în cimitir, dansul **au ralenti** pe mormântul avarilor, urîți de toți; locomotiva cu aburi ce avansează implacabil; mlaștina din care e salvat sau, din contra, în care e împins – toate aceste proiecții obsesive ale minții analitice a celui chemat să afle adevărul se intersectează cu așa-zisul film al dublului asasinat, așa cum este relatat (și excelent filmat!) de ființa mereu prezentă în cadru, dar niciodată suspectată. E drept că, în comparație cu alte prestații actoricești (subminate de un oarecare teatralism, accentuat de „lupa" TV), Ioana Macaria se remarcase deja prin formidabilul firesc al interpretării, amintind de o afirmație a lui Rebreanu: „Nu frumosul, o născocire omenească, interesează în artă, ci pulsația vieții!". Prezență vibrantă al cărei chip ilumincază ecranul, eroina are în scena autodenunțării o imobilitate tragică (și alte mari personaje ale scriitorului au fost asemuite celor din tragedia antică). Doar unul dintre ochii încercănați îi fuge într-o parte, într-un fel de absolută uitare de sine...

Virtuțile sintaxei filmice revin brusc la îndemâna realizatorilor atunci când fac să „joace" până și crucifixul, ce pare să mijlocească transferul culpabilității de la serafica, strania femeie ce-și recunoaște nebunia gestului criminal, la omul dreptății. Acesta – știind că vina nu-i aparține ei, ci lumii ce o înconjoară și a contribuit ca o mare dragoste să se transforme într-un calvar – se încarcă el de povara verdictului pe care nu va mai apuca să-l rostească.

Renunțându-se la accentele tenebroase (cucuveaua în plină zi) sau edulcorate (romanța din final – total deplasată), la secvențele și cadrele parazitare, s-ar fi putut obține un telefilm excelent care să evidențieze și aportul altor actori. Căci tipologiile au fost bine concepute, atât cele ce au respectat litera cărții (Ioan Chelaru, țăranul în haine orășenești; locvacele procuror, Silviu Stănculescu), cât și cele care s-au îndepărtat de „indicațiile" prozatorului (Florin Zamfirescu, mai mult decât scrupulos anchetator; Florina Cercel, cu a sa frumusețe caldă; Ștefan Radoff, de o abilă retractilitate; Claudiu Stănescu, epatant insolent; Mihai Stan, intrigant de culise avocățești; Mircea Rusu, inabil profitor; Candid Stoica, grefier obedient; Ileana Stana Ionescu, uzurpată temperamentală; Cezara Dafinescu, senzuală binevoitoare; Nicolae Călugărița, serviabil bijutier cămătar etc.).

IRINA COROIU

LA RADIO: Viitorul începe azi

Profit de prima dimineață însorită a acestui început de decembrie și îl caut pe Cristian Munteanu, șeful departamentului de teatru, să vorbim despre viitor. Despre viitorul radiofonic, bineînțeles. Mă întâmpină cu un surâs distant, impenetrabil. Îl accept ca pe o reconfortantă convenție. Chiar am nevoie de un asemenea punct de sprijin. *Deci, viitorul?* ***Iată-l, îmi răspunde, întorcându-se fără grabă spre peretele unde, între afișe multicolore, se află și câteva dactilograme cu repertoriul primelor luni ale lui 1994. Le privește cu destulă neliniște.***

– E un viitor sigur? ***Cum tăcerea se prelungește, adaug ca o vagă încurajare.*** *Orice proiect întemeiază o utopie. Așa că...* ***Surâde din nou.***

– Așa că, nu ne rămâne decât să sperăm. Mai ales că imponderabilul care ne stă în față este de ordin financiar.

– Bine, dar el poate fi, dacă nu învins total, cel puțin cunoscut și analizat.

– Aș fi preferat să fie de altă natură. Chiar dacă mai plină de primejdii și de neprevăzut. Dar, până la un punct, ai dreptate. Cel puțin știm cu ce ne luptăm. Cu rigorile legii dreptului de autor și așa mai departe căci, azi, intrarea în repertoriu a unui scriitor străin contemporan echivalează cu o adevărată aventură. Pornim, totuși, în întâmpinarea ei, cu încrederea și iluziile vechilor cruciați. Și căutăm soluții. Și căutăm ajutoare. Așa că s-ar putea ca Integrala Thornton Wilder să devină realitate cu sprijinul Bibliotecii Americane și amabilitatea lui Iordan Chimet. La fel, grație lui B. Elvin, accesul spre texte din teatrul actual francez. La fel...

– Integrala Shakespeare există?

– Aproape. Lipsesc două piese, dintre care Titus Andronicus ne preocupă în regim de urgență.

– Sigur că spațiile albe ale bibliografiei trebuie completate, dar în cazul Integralelor (și nu numai al lor), un lucru este, cred, cu mult mai important. Și anume: reluarea textelor de către noile generații de regizori și actori, valorificarea lor dintr-un alt unghi de vedere. Cu toate riscurile de rigoare. Chiar și cu acela ca spectacolul din '93 sau '94 să fie mai puțin expresiv decât cel din '63 sau '74. Am trăit nu demult acest sentiment ascultând ***Tache, Ianke și Cadâr...***

– Dincolo de Integrale sau reluări, acesta este pariul teatrului radiofonic. Căci șansa noastră nu doar de afirmare, ci chiar de supraviețuire este dată de eficiența cu care ne integrăm în fenomenul teatral actual...

– ...eficiența și originalitatea...

– ... și originalitatea. Or, scena ultimilor ani semnalizează revenirea în forță a spectacolului de regie. Supremația regizorului, deci. Nu putem rămâne în afara acestei tendințe, legănați de mirajul înregistrărilor-lectură. Nemaivorbind de faptul că, fără o propunere regizorală autentică, și cel mai bun text poate genera un spectacol plat.

– Deci, o schimbare de accent de la opțiunea repertorială spre cea regizorală.

– Nu de accent. De optică. Și, tocmai pentru a nu ne mai simți singuri, am chemat în studio, începând cu 1990, o serie de cunoscuți regizori de teatru și chiar de film: Cornel Todea, Dan Micu, Dinu Tănase, Laurian Oniga, Adrian Lupu. Vorbeai, apoi, de viitor. El implică, în această direcție, și un schimb de ștafetă, un schimb de generații. Vrei, desigur, exemple. Iată-le: Felix Alexa a debutat ca regizor aici, la radio, imediat după terminarea Institutului. Iar acum între noii colegi se află Mihai Lungeanu și Cristian Pepino. Ei lucrează încă de azi. Ei vor lucra cu atât mai mult în 1994.

– Profit de ocazie. Poate că la vară vom auzi la radio și examenele de diplomă ale studenților de la Institut. S-au pierdut, din păcate, atâtea ocazii! Mari spectacole de diplomă, unele recunoscute și pe plan internațional, s-au retras doar în memorie sau în albumele de fotografii.

– Nu la vară, mai repede. *Strip-tease* ***de Mrożek, în adaptarea radiofonică și regia lui Gelu Colceag, va fi prezentată în curând pe post.***

– Cu o floare...

– Nu e o singură floare. Am perfectat un protocol cu Academia de teatru. Spectacolele de acolo vor intra în fonotecă.

– Și, o dată cu ele, portretul artiștilor la tinerețe. Foarte util pentru seria de Profile teatrale.

– În 1994: Ion Vova, Ileana Predescu...

– Și alte cicluri radiofonice?

– Teatrul serial continuă cu *Golem, Craii de Curtea Veche, Sakuntala. Teatrul experimental,* ***cu Roberto Mazzucco –*** *Cum se zice.* ***În februarie, Decada tinerilor dramaturgi (a III-a ediție anunță, între altele, și un interesant debut teatral: Ștefan Agopian), în august, Festivalul de comedie, în noiembrie, Decada dramaturgiei originale.***

– Există noutatea vechiului. Dar noutatea noului?

– Ne-am gândit la trei cicluri: Primii noștri dramaturgi, într-o viziune deloc muzeistică, dimpotrivă, un act de conștiință regizorală; de asemenea, Piesa interbelică regăsită, din care s-a difuzat, deja, *Umbra* ***de Vasile Voiculescu.***

– Și după Anul Nou?

– Săptămâna luminată ***de Săulescu.***

– Iar al treilea ciclu?

– Sperăm ca el să fie dedicat valorificării pieselor premiate la concursurile UNITER și ridicate, de obicei, cu mare întârziere pe scenă. *Emanciparea prințului Hamlet* ***de Alina Mungiu este primul exemplu.***

– Proiecte dintre cele mai ambițioase...

– Dar cel mai important, aproape un vis al redacției noastre, rămâne ciclul Istoria teatrului comentat.

– După modelul celui realizat de Ion Marin Sadoveanu?

– Da. Un spectacol cu public, organizat în sala de concerte...

– ... și condus de ...

– Ei, asta e problema. Dar suntem abia în decembrie. Și, de altfel, planificările riguroase pe termen lung sunt, în artă, nu numai imposibile, ci și neliniștitoare. Cine ar putea să le semneze? Eu nu, mai cu seamă că mă aflu între două demisii.

– E o metaforă?

– Și o metaforă poate deveni realitate.

ANTOANETA TĂNĂSESCU

GHETO ALEXANDERPLATZ

„Voi ch'entrate...". Suntem în lumea ghetoului din Wilna. Ca și în fostele lagăre comuniste, oamenii se împart în puri și colabo. Comandantul ghetoului ordonă să se înființeze un teatru cu deținuții care nu aveau Arbeitsausweis.

Introducerea aceasta e un simplu pretext. Piesa lui Joshua Sobol nu poate fi (re)povestită. Ea conține un foarte puternic filon utopic, ca sufletul evreiesc însuși. De la liberalism – Weiskopf, negustorul, își transformă compatrioții în cifre, dorește cu orice chip plusvaloarea, ducând dezumanizarea până la fordism, nu are scrupule să încheie afaceri cu nemții, o ironie la adresa acelor bancheri evrei care au făcut afaceri cu Hitler în tot timpul războiului; el organizează o savuroasă paradă a modei cu obiecte recuperate, tablou arcimboldian pentru că: „noroiul, frica, sângele, sentimentele ies la spălat" – la socialism, de la naționalism la sionism, toate obsesiile lumii moderne sunt prezente. Bibliotecarul Kruk este un socialist luminat, un intelectual al Sfârșitului Istoriei. Peste el au trecut Auschwitzul și Katynul, salvarea nu mai vine din partea Armatei Roșii. El evoluează de la lupta de clasă (mitingul în care se strigă „Jos Gens!") la credința utopică a existenței în viitor a unui stat unde toți evreii să fie egali. Jurnalul pe care îl ține e analog cu explozia editorială de la noi a memoriilor de pușcărie. El e o cronică paralelă și contrabalansează tendința naratorului Srulik, urlată în finalul piesei: „Nu-mi amintesc nimic!". Bibliotecarul respinge colaborarea cu fantomaticul Hamlet din Frankfurt am Main (aluzie la spiritul germanic născut la Stratford on Avon) care se recomandă cercetător la Institutul Rosenberg pentru probleme evreiești. Profetic, își avertizează interlocutorul că peste Reich va cădea ultimul verset. Limba acestei piese e ruptă pe alocuri din chiar Vechiul Testament, aluziile biblice, blestemele („ciuma lui Faraon și lepra lui Noe", „să-și băsească mațele afară și să le înnoade în jurul gâtului"), povestea hasidică a prințului plecat de acasă, parabola din Talmud, poezia sintaxei extraordinar de simple sau ghicitorul în palmă din prima scenă demonstrează că Joshua Sobol vine de foarte departe: din sufletul strămoșilor lui.

Dar să ne întoarcem la discursul nostru cel structurat pe puncte. Pentru că cel naționalist în mani(a)era „România Mare" se descompune într-o „satiră"-scenetă unde cuplul Srulik-Lina (admirabil bufon shakespearian) devin un Pantalone (din Pantha Leone-gr: Leul Leilor) cazon și burlesc și o Colombină evreică. Ideea mi se pare memorabilă: dacă înțepi un evreu nu curge sânge, ci curg bani. Realizezi pe loc că celebra conspirație iudeo-comunistă cu care unii încearcă să ne sperie nu e decât un șirag din salamuri de vară pentru mulțimi.

Sionismul este reprezentat de Gens, care primește misiunea de a-și salva poporul într-o vreme când, ca în psalmii arghezieni, Dumnezeu nu mai coboară pe munte, fuga din Egipt nu mai e posibilă, în care mana cerească s-a transformat în pâine tare ca piatra și într-un kilogram de fasole, prețul răscumpărării sufletelor actorilor. Când scena coboară, intrăm în subconștientul comandantului: „Dacă e scârboșenie, dacă e hoție, dacă e moarte, de ce vă uitați în partea cealaltă?". Se va adresa direct spectatorilor întrebându-se: Aveți voi, oare, dreptul să mă judecați? Dar celălalt Gens, cel calculat, cu nietzscheeană voință de fier, care se tocmește la sânge pentru fiecare evreu dus la abator, celălalt Gens, care se ghidează după „Realitätsprinzip" și care ordonă (când scena urcă, deci ne aflăm în plin supraconștient) execuția evreilor ucigași aplicând legea Talionului, acest Gens care refuză să plece la partizani, știind că lupta lui cu creierul, aici și acum, e mult mai importantă, e cel care iese la suprafață. Pentru că, deși are mâinile murdare de sângele compatrioților, el este un Rege uns de Dumnezeu, cu care poate că are fir direct, în scena când acea Sarah Bernhardt din ghetou, Ooma, îi cântă un cântecel de leagăn.

Cântecele evreiești țin la propriu de GHETTO-CULTURE, care în critica post-modernistă desemnează orice cultură a minorității, a diferenței. Muzica lor sfâșietoare este dublată de versuri care frizează chiar autenticitatea: „trebuie să taci și să stai chitic până pleacă temnicerii", „era Soare când pe el l-au luat". Yankel e cel care pleacă să-și taie vena sau Işrulik, orfanul din ghetou care uitase chipul mamei sale. Nu trebuie să ne lăsăm înșelați: versurile sunt confecționate de un autor cu simț extraordinar al reciclării de texte.

Nazismul era ultimul element din enumerația noastră întreruptă des de enervante digresiuni. Ofițerul SS Kittel, el însuși având suflet de artist, e cel mai puțin convențional dintre călăii pe care i-am văzut vreodată, semn că obsesia răzbunării și fundațiile Wiesenthal sunt deja depășite. Pentru că suprema răzbunare a autorului dramatic evreu trecut prin școala „operei de trei parale" și prin teatrul absurdului este tocmai montarea piesei în 1984 la un teatru berlinez. O răzbunare mult mai subtilă, care răsplătește toate Nopțile de Cristal îndurate de acest neam. Kittel iubește arta lor degenerată („Veniți! Sunteți grozavi!" în timp ce automatele îi ucid pe actori unul câte unul, iar autorul recuperează toposul comun al morții pe scenă), e charmant, are stil, iubește, deși trece prin stări contradictorii, de la romantismul cu care dansează cu bătrâna doamnă la bestialitatea cu care o ucide. Înfruntat de cei doi clovni, este sedus de curajul nebunesc și iartă pe Haya, pentru ca în finalul de râsu'-plânsu' să ordone pentru actori soluția finală. Deși va asculta muzică de Schumann când evrei vor fi urcați în vagoane de vite (aluzie la comandanții de lagăre care cântau la pian privind fumul care urca către cer din coșurile crematoriilor), el ucide din prea-plinul dragostei de evrei. Pentru că iubește arta saxofonistului și a lui Gershwin, vocea deosebită a Hayei, care poate interpreta melodii de șantan sau cântece de dragoste extrapure chiar și psalmodiind rugăciuni pentru Tatăl care i-a uitat, toată acea trupă mozaicată de zdrențăroși care ne obligă să simțim și să înțelegem, deopotrivă, teatrul. H(M)aya se aseamănă cu un personaj biblic (căutați-l dumneavoastră!), e o preoteasă care oficiază în misteriile suferințelor unui popor. Ea pune în jocul ei „entuziasm" în sensul etimologic, adică ieșirea din mințile ei și intrarea în mințile Zeului. Ma(y)ia, prin sângele căreia curg spaime ereditare de automat și cuptor, e un caleidoscop, trebuie doar să-ți lipești ochiul de vizorul sufletului ei pentru că niciodată nu o să vezi de două ori aceeași aranjare de diamante. O ascultam cântând încetișor și aș fi plâns dacă nu eram înconjurat de alți oameni care se fereau să râdă sau să plângă, care se fereau să trăiască. Maia a înțeles că lecția lui Andrei Șerban e o Kalokaghatie balcanică, că teatrul cere dăruire totală, e de fapt un război din care nu știi dacă vei reuși să te întorci, e un „gambling" unde jucătorul se joacă pe sine. Acest spectacol e o dovadă că spiritul lui Andrei Șerban a triumfat, că spectatorii crescuți de el nu mai suportă hibrizii poetico-aluzivi din vremi apuse și că va sancționa pe regizorii care scot iepuri invizibili din pălărie.

Dar Joshua Sobol e (și) un autor foarte modern. Predilecția lui pentru citat, eclectismul cu care amestecă diferite formule teatrale, introducerea unor personaje din alte piese (Hamlet, Julieta, Electra), umorul care ne amintește de Woody Allen și de bancurile cu Iți, Știul și Rașela, acest „văz enorm" și voluptatea cu care smulge măștile din carnavalul desfășurat pe morminte, care împrăștie halena morții, situează acțiunea într-un Ev Mediu amenințat de ciuma camusiană, adică într-o apăsătoare

Scenă din Ghetou **de J. Sobol la TNB, regia: Victor Ioan Frunză (în centru, Mircea Diaconu)**

contemporaneitate. Deviza lui este: „Cultura mea este patria mea", iar intelectualul sfârşitului de secol XX a învăţat din somnul Istoriei că: „De la umanism la naţionalism e un singur pas, iar de aici la bestialitate pasul e şi mai mic".

El îşi construieşte piesa deconstruind-o. Este admirabilă fineţea cu care utilizează tehnici – „cabaret în teatru" şi „teatru în teatru" (de fapt o punere în abis a întrebării fundamentale a piesei: Avem voie să hotărîm cine trebuie să moară, avem voie să ne substituim lui Dumnezeu?) în care publicul de pe scenă reacţionează naiv, supremă ironie adresată nouă, celor reali, tablou care transformă lumea noastră în ficţiune.

Am încercat în câteva fulgurante observaţii să surprind viziunea regizorală în acest mecanism al recuperării selective a conceptului de cultură de ghetou prin limbaj, cântec, imagine. Pentru că nu mă pot abţine să nu demonstrez rolul interpretat de decoruri. Se urmăreşte de fapt prin acestea o reteatralizare a spaţiului scenic, punctele cardinale îşi recapătă semnificaţia originară, dând o extraordinară mobilitate unui spaţiu închis. Costumele, rochia din poze şi decorurile – un amestec ciudat de expresionism al călăilor şi desene de pe cărţi poştale care pot fi admirate la Muzeul Holocaustului –, ca şi opoziţia dreapta-stânga care ne aruncă în final în spatele cortinei şi ne obligă să avem în unele scene o dublă perspectivă, artificiu al dramei baroce, toate relativizează convenţia teatrală şi adâncesc setul de semnificaţii profunde ale piesei.

Scena de „Alegerea Sophiei" devine prin talentul autorului evreu o mică bijuterie pentru că el se raportează, dincolo de suprafaţa textului, la modele arhetipale (în speţă, judecata lui Solomon).

Cât despre succesul la public, critica nu are de ce să se teamă, pentru că această piesă e construită pe gustul celor două doamne din lojele domnului Caragiale care au nevoie, fiecare în felul ei, de Teatru. Mie piesa mi-a amintit de copilărie, când tata îşi ducea la reparat ceasul la domnul Goldenberg care îmi dăruia vederi din Tel Aviv. Acum casele de pe Strada Mare au fost demolate, cimitirul a fost strămutat. Bacovia (un mic ghetou românesc) a început să-şi piardă referentul. Am scris cândva nişte versuri despre această sărăcire a culturii române, pe care le voi folosi drept final:

Bate un crivăţ în amurg
Albeaţa ochiului se-ntinde
În evreiescul nostru burg
Care răsună sub colinde.

Doar cimitirul evreiesc
Stă semn că s-a oprit Exodul
Căci în morminte sărăcesc
Oase bătrâne, prinse cu năvodul.

Doar cimitirul evreiesc
Adoarme-n câteva morminte
Din Treblinka sărind, albesc
Aducerile oaselor aminte.

Dar astea sunt doar bazaconii poetice!

Piesa lui Joshua Sobol e o şansă unică de a trece dincolo de zidul convenţiilor sociale care nasc unul din monştrii lumii de azi: antisemitismul. Autorul se auto-caracterizează: „Un Diogene care se rostogoleşte într-un butoi închis". Luciditatea lui e necruţătoare şi aruncă o anatemă alegorică asupra celor care au urechi, dar nu vor să audă cu ele. Ce părere ai, domnule Vadim?

IULIAN BĂICUŞ

ADRIAN TITIENI:
„... a rămas un capitol nedescoperit, VIAȚA“

Născut la Bistrița, la 6 iunie 1963, Adrian Titieni a absolvit IATC în 1988, la clasa prof. Mircea Albulescu, asistent Alexandru Lazăr, jucând în spectacolul ***Stress*** *de M. R. Iacoban, în regia lui Mircea Albulescu. Încă din timpul facultății s-a bucurat de solicitări din partea regizorilor de marcă, astfel că, student fiind, a putut fi văzut în spectacolele* ***Harap alb*** *și* ***Fata din Andros*** *(regia Grigore Gonța),* ***Clovnii*** *(regia Mihai Mălaimare) și* ***Peer Gynt*** *(regia Ștefan Iordănescu).*

A fost solicitat în consistente producții cinematografice: ***Pas în doi*** *(Dan Pița),* ***Liliacul înflorește a doua oară*** *(Cristina Nichituș),* ***Iacob*** *(Mircea Daneliuc),* ***Rezervă la start*** *(Anghel Mora),* ***Expediția*** *(Mircea Moldovan),* ***Tinerețe frântă*** *(Maria Marici),* ***Vulpe vânător*** *(Stere Gulea). La TV a apărut în spectacolele* ***Trei surori*** *(regia Cornel Todea) și* ***Mama*** *(regia Octavian Sava).*

Actualmente joacă la Teatrul Român-American în ***Cartea lui Prospero*** *(regia Ion Cojar și Sergiu Anghel) și* ***Fool for Love*** *(regia Adrian Pintea) și la Teatrul Odeon, în* ***Dragostea mea, Electra*** *(regia Gelu Colceag). În pregătire:* ***Orfeu în infern*** *la Teatrul Român-American, în regia lui Adrian Pintea, și* ***Victor sau copiii la putere,*** *în regia lui Gelu Colceag.*

Cu calm, gesturi și mișcări așezate, te poate copleși prin liniștea și gravitatea sa intelectuală . Există însă momente în care „se aprinde“, astfel încât e posibil să nu-l recunoști, după cum afirmă despre sine Adrian Titieni. Același care vorbește nestingherit despre o parte „ternă“ a existenței sale.

❑ Cum erai tu, cel care făcea primul pas spre profesiunea de actor?

■ **Dacă ar fi să merg cu sinceritatea până la capăt, aș spune că am ajuns în această profesie atras de partea ei iluzorie, poate și din nevoia de a fi în centru... Ulterior am descoperit intimitatea, responsabilitatea acestei meserii și, o dată cu vârsta, cu acumularea, cu încercările vieții, se pare că au dispărut disponibilitățile histrionului din mine. Acum cred că aș fi dispus și spre o meserie aflată mai puțin în văzul lumii.**

❑ În timpul facultății ai întruchipat o varietate de personaje, atât în teatru cât și în film, parcurgând ceea ce se poate numi o perioadă prolifică. Ce ai făcut după absolvire?

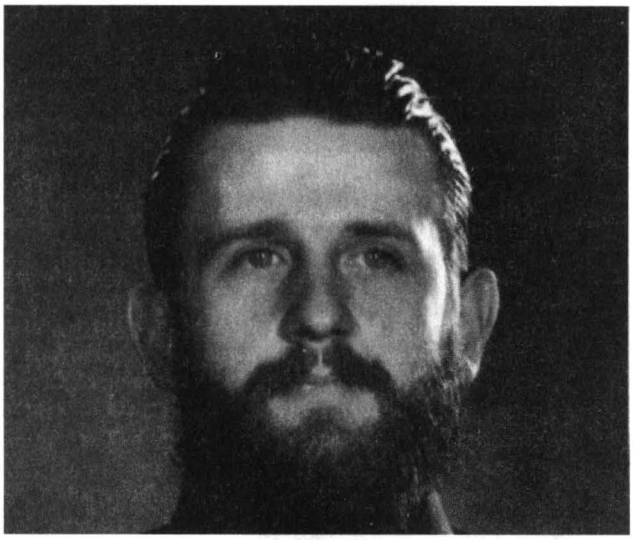
■ **Am fost un an la teatrul din Ploiești, unde am jucat în** Hangița, **spectacol regizat de Florin Zamfirescu, și în** Victimele datoriei, **în regia lui Mircea Albulescu. După revoluție, am dat examen la A.T.F. pentru postul de preparator, am reușit și am devenit asistent la clasa domnului Ion Cojar, iar de doi ani sunt alături de Cătălin Naum și Alexandru Bindea (proaspăt asistent) la clasa profesorului Mircea Albulescu.**

❑ Te-ai hotărât să devii cadru universitar la o vârstă tânără. A existat un motiv special care te-a împins în această direcție?

– Da, un sentiment, o constrângere puternică, declanșate pe vremea când eram student: existența unei acute crize de comunicare între generații. Școala nu avea răgazul să rezolve unele probleme, inclusiv cele profesionale, proprii studenților. În virtutea acestui sentiment, am încercat să ajung din nou la Institut, de data aceasta pe altă poziție (eram la vremea aceea cel mai tânăr preparator), considerând că aș fi capabil să rezolv astfel de probleme, care și mie îmi dăduseră bătăi de cap și chiar îmi provocaseră puternice crize afective. Într-o grupă de studenți (unde maxima responsabilitate revine profesorului de clasă), cred că pot să întrețin, ca asistent, o stare de spirit pozitivă. Înclinația spre pedagogie o am de mic. Cred că printre alte meserii ce le-aș fi putut practica, mi-ar fi plăcut să fiu un simplu pedagog.

❑ Dacă ar fi să faci o expunere concisă a „absenței“ de factură pedagogică ce te-a apăsat pe vremea studenției, ce ai spune?

■ **Școala m-a instruit, desigur, dar acel „ceva“ de care aveam cu adevărat nevoie părea că este ocolit, sau poate doar ignorat. Astfel, s-a făcut că a rămas un capitol nedescoperit. Cei ce ar fi putut să mi-l descopere se puneau la adăpostul unei fraze știute: „despre viață numai viața te învață“. Din nefericire, în rândul generațiilor tinere s-a și creat un instinct de apărare, de**



conservare, raportat la dorința de a afla **lucruri necesare în raporturile sociale, în raportul tău cu viața ta, cu tine, cu cei din jur... După umila mea părere, acest aspect ar trebui reevaluat; altminteri, dacă rămâne în continuare nedescoperit, riscăm debusolarea.**

❑ În principiu ce le recomanzi studenților, chiar și prin intermediul acestui dialog?

■ **Îi rog să fie deschiși, atenți la fenomenul vieții și al lumii. Atunci când ești atent nu mai ai timp de disperări... Deschiderea te pune în condiția fericită de a asimila, de a cunoaște. Orice fel de prejudecată ce ne poate închide căile de comunicare cu lumea ne închide în propria ignoranță. Profesiunea de actor este privilegiată în primul rând prin aceea că oferă posibilitatea cunoașterii de sine nu prin simplă meditație, ci prin încercarea, în acțiune, de a descoperi misterioasa și paradoxala ființă umană. În fiecare dintre noi există toate structurile psihice, toată gama de personalități, iar această profesie, prin natura ei, ne oferă privilegiul de a le potența pentru propria persoană și pentru ceilalți. Ar trebui să fim în situația fericită de a înțelege tot, de la iubirea desăvârșită până la dorința patologică de a subjuga sau îngenunchea pe ceilalți...**

❑ Cum ai creiona traiectoria ideală a procesului deschiderii totale față de lume?

■ **Încercând să iau act, conștient, de ce se întâmplă cu semenii mei, încercând să mă pun în situația celuilalt, așa încât să se creeze o subtilă legătură între mine și suferința, durerea, disperarea, ratarea, exaltarea sau iubirea oamenilor din jur. Astfel se creează un proces de sublimare a eului personal și o puternică legătură cu lumea.**

❑ Crezi că actorul este prin definiție un om de cultură?

■ **Îmi amintesc ce spunea Dürrenmatt: „cel mai greu de jucat este inteligența“. Sigur că numai cultura îți creează maleabilitatea interioară prin care să te apropii în mod responsabil de un personaj. Este importantă și dimensiunea histrionismului, dar cultura te face să înțelegi adâncimile, fețele nevăzute ale unor conjuncturi și te pune în situația de a face conexiuni între personaje. Este clar că actorul trebuie să cunoască ceva esențial din orice domeniu.**

❑ Care consideri a fi cel mai înălțător sentiment?

■ **Iubirea, cred... Sau uimirea conjugată cu smerenia. Bucuria de a trăi misterul zilnic, al nostru sau al altora.**

❑ Când ai fost cu adevărat fericit?

■ **Cred că fericirea e o stare a certitudinii, iar fericirea mea personală e întotdeauna în relație cu a celorlalți. Nu cred că se poate trăi fericirea având conștiința suferinței celor din jur.**

❑ După ce domnul Mircea Albulescu ți-a fost profesor, ai devenit asistentul dumnealui...

■ **O şansă de colaborare fericită. Domnul Mircea Albulescu este un mare om de cultură, o personalitate vie şi consistentă, cu o capacitate de a investi în celălalt aproape fără limite. Cred în domnia-sa ca om de teatru şi în puterea domniei-sale de a face ceva pentru această breaslă.**

❑ Un alt om de teatru alături de care viaţa te-a aşezat de-a lungul ascensiunii tale profesionale este regizorul Cătălin Naum. Ce ai putea spune despre acest om, ascuns de foarte mulţi ani în umbra superbei sale modestii?

■ **Cătălin Naum este probabil cel mai „transparent" personaj al teatrului românesc, de o modestie ce l-a împins într-un cvasianonimat nemeritat. Nu cred că există vreun tânăr care să fi făcut meseria de actor sau să se fi gândit să facă această meserie şi să nu fi trecut sau să nu fi auzit de şcoala lui, existentă de peste 20 de ani, sub numele de Teatrul „Pod". Cătălin Naum investeşte de peste 20 de ani o muncă enormă, nevăzută şi neconfirmată de nimeni, dar care a produs esenţiale şi importante valori în teatrul românesc. Ştie să transforme individul într-un membru al unui colectiv şi să te determine să iubeşti această condiţie. Aş aminti doar câteva nume formate de Cătălin Naum: Gheorghe Visu, Claudiu Bleonţ, Simona Măicănescu, Ana Ciontea.**

❑ Ai o fetiţă într-adevăr frumoasă, Mălina, în vârstă de 7 ani. Cum se manifestă la tine sentimentul patern?

■ **Bucuria de a avea un copil este intraductibilă în cuvinte. Singurul sentiment apăsător este că nu am instrumentele necesare pentru a o feri de greşelile pe care le va face şi de răutatea lumii. Sunt un spectator mut la ceea ce viaţa lucrează pe tăcute într-o fiinţă de lângă mine, care, o dată cu trecerea timpului, îmi va deveni „un străin"...**

❑ Întotdeauna cred că există o întrebare esenţială pe care uit să o pun. Dacă ai fi vrut ca acea întrebare să existe, te rog să-i răspunzi.

Urmează o pauză gânditoare, timp în care Adrian Titieni priveşte într-o oglindă din cabină, ca printr-o fereastră dincolo de care se află o lume ideală...

■ **Trăiesc în mod obsesiv necesitatea sincerităţii relaţiilor umane. Tânjesc după situaţia în care, cu portofoliul greşelilor, al neputinţelor noastre, am putea să încercăm să ne ajutăm, să ne raportăm la ceilalţi. Simt apăsător sentimentul singurătăţii, deşi am conştiinţa unei protecţii – cineva are întotdeauna grijă de mine, toată viaţa am fost norocos. Şi toate le simt atât de acut tocmai din imposibilitatea de a exista într-o condiţie sinceră până la capăt.**

❑ Această ordine generoasă prin care îţi orientezi concepţia asupra relaţiilor interumane este fundamentată religios?

■ **Fundamentul religios care crezi că ar putea să existe în ce ţi-am spus stă în însuşi termenul religie – adică întoarcere la sursă. Sunt ortodox botezat, cred în existenţa Creatorului, dar nu sunt ancorat în nici o religie instituţionalizată. Citesc cu pasiune tot ce ţine de interferenţa tărâmurilor religioase.**

❑ Crezi că artistul poate exista în afara moralităţii?

■ **Moralitatea este în fiecare om. Şi nu mă refer la principiile pe care o eventuală religie le-ar putea propovădui, ci la moralitatea unei existenţe naturale, în care libertatea fiecăruia nu împiedică libertatea celuilalt.**

Decembrie, 1993

CLARA MĂRGINEANU

COUPÉ

Calea numită „Sophrozin"

Într-o zi de miercuri (17 noiembrie 1993), ziua meciului de calificare a României la Campionatul mondial de fotbal, orice mi-aş fi putut închipui, afară de o sală plină, şi încă de tineri, fie ea şi la Teatrul de Comedie, care – probabil din acest motiv, al meciului de fotbal – cedase sala cu „generozitate" trupei teatrale „Sophrozin". Mă aşteptam aşadar să fim în sală cinci-şase „speriaţi", desigur lipsiţi de „patriotism", din moment ce în loc să vedem fotbal la televizor ne-am fi aflat la teatru. Ei bine, uimirea mea avea să fie totală, căci sala era arhiplină, cu destulă vreme înainte de începerea spectacolului. M-a surprins de la început şi atmosfera specială, „încărcătura" spirituală care se simţea în aer, parcă plutind în jurul evenimentului ce avea să se producă. Exista chiar şi un soi de civilitate aparte, de respect şi de bunăvoinţă între cei ce urmau să devină publicul acelei înfrigurate seri de teatru.

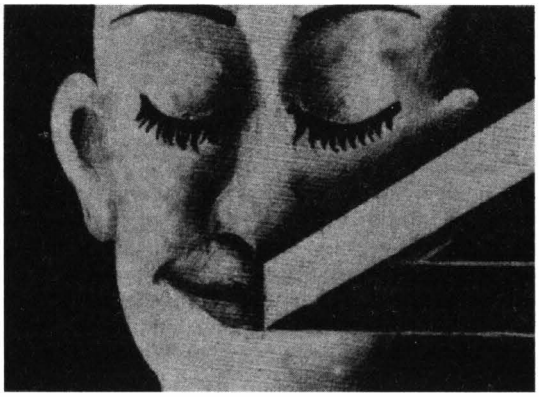
Despre „Sophrozin" nu ştiam mare lucru, chiar dacă îi văzusem cu vreo trei luni în urmă un spectacol încântător, susţinut la Festivalul teatral de amatori de la Slănic Moldova. Aici luaseră Marele premiu, producând tuturor celor prezenţi o excelentă impresie, nelipsită însă nici ea de o anume stranietate, venind deopotrivă din factura montării şi din scopurile ei mai adânci: cultivarea şi devenirea eului. Aveam să aflu că toţi membrii trupei – în majoritate, studenţi la diferite facultăţi – sunt yoghini, tutunul şi alcoolul, care nouă, celorlalţi, ne dau mult de furcă, lor nespunându-le absolut nimic. Şi aveam să mai aflu că trăiesc oarecum în comun, împărtăşindu-şi frăţeşte grijile şi puţinele resurse financiare. S-au grupat firesc în jurul regizoarei Carmen Enache, cândva actriţă a Teatrului de păpuşi din Bacău, ca şi Gaby Vieriu, astăzi una dintre interpretele de bază ale trupei, şi încearcă să găsească în teatru un echivalent metaforic al căii pe care şi-au ales-o întru desăvârşirea interioară a fiinţei.

Din sumarul program de sală înţelegem că trupa are deja un an şi jumătate de activitate, timp în care a produs spectacolele *Oglinzi*, *Poveste de Crăciun*, *Înviere* şi *Misterul inconştientului*, cel de acum numindu-se *„eu sau Eu"* (basme cu tâlc pentru adulţi) de Carmen Enache. Tâlcul nu e întotdeauna destul de clar (e vorba de un *teatru magic*, adresându-se iniţiaţilor şi celor ce ar dori să se iniţieze pe această cale), şi nici modalitatea scenică aleasă nu e prea bine cristalizată. Se apelează la pantomimă şi la procedee de vizualizare specifice teatrului de animaţie, dar şi la voci imprimate pe bandă, care dau însă o nedorită senzaţie de contrafăcut. Ilustraţia muzicală e bine aleasă şi aduce în scenă rezonanţe din muzica astrelor, concordând cu momente de mare poezie şi puritate a imaginii plastice, pe care cu greu le-am putea asocia teatrului clasic. Începutul (poate puţin mai „terestru") are şi umor, şi subtilitate, lucruri care apoi (din păcate) se pierd, pe măsură ce demersul artistic ia altitudine ideatică, pătrunzând în sferele mai înalte ale căutării Sinelui.

Din punct de vedere „tehnic", adică strict teatral, sunt încă destule momente discutabile, realizate poate fără abilitatea (şi abilitarea!) necesară, dar cu o bunăcredinţă, şi cu o *credinţă* pur şi simplu, impresionante. Nu ne îndoim că, „parcurgând etapele de evoluţie ale fiinţei umane, asimilate din ce în ce mai conştient", membrii trupei vor parcurge, concomitent, şi etapele de evoluţie ale artei actoriceşti, ce trebuie şi ele asimilate din ce în ce mai conştient, pentru a conferi demersului ideatic organicitatea artistică de care are nevoie spectacolul.

Să ne bucurăm că există astfel de tineri, cu astfel de preocupări şi să le urmărim cu atenţie şi încredere evoluţia! Ei se numesc Luigis Buhagiar, Anca Geantă, Ioana Dordea, Ana Stoian, Gaby Vieriu, Geo Constantinescu, Elena Bezdedeanu, Marius Danilevici, Ale Dumitriu, Elena Vieriu, Bogdan Caracaleanu, Mariella Dumitriu, Angela Gheorghiu, Adina Solomon şi Ion Pistol. Sunt conduşi cu dragoste dar şi cu fermitate de Carmen Enache, ea însăşi parcurgând un drum secund dificil, cel care duce de la semiamatorism la deplina profesionalitate regizorală. Merită să-l parcurgă până la capăt, spre satisfacţia ei şi a trupei pe care a creat-o. „Sophrozin" e un nume de care, cu siguranţă, vom mai auzi.

VICTOR PARHON



A. Grand

BEȚIA DE CUVINTE

ALICE GEORGESCU

Scripta volant

Mă întreb uneori cum s-o fi ajuns ca proverbele și zicalele să fie socotite, într-o unanimitate suspectă, drept chintesența înțelepciunii poporului (popoarelor), drept depozitare ale unor adevăruri de netăgăduit și de nezdruncinat. Mă întreb asta ori de câte ori văd cum în gropi cad exact aceia pentru care sunt ele săpate, și nu săpătorii, cum crapă taman acolo unde se dă, și nu alături, cum întotdeauna e pentru cine se pregătește, și niciodată pentru cine se nimerește, cum cartea nu e deloc o condiție necesară pentru parte și încă multe altele. De curând, am început să-mi pun întrebarea și în legătură cu un proverb care, exprimând un adevăr evident până la a friza truismul, părea că va rămâne în veci neatins de umbrele îndoielii, cu atât mai mult cu cât a străbătut teafăr mileniile – **verba volant, scripta manent**. Dar e oare ușor să mai iei de bună această trufașă sentință când constați zilnic că spusele noi ale unora, deși contrazic integral scrisele vechi ale acelorași, sunt ascultate, crezute și urmate de mii de semeni? Că audiența televiziunii crește iar tirajul ziarelor scade? Că, în fine, pătrunzând în teritoriul teatrului, oricâte cronici rele ar avea un spectacol, regizorul continuă să fie ridicat în slăvi întrucât „se aude" că montarea lui e extraordinară? De altfel, directorii de teatru cunosc bine fragilitatea dictonului. O dovedesc atunci când, la premiere, umplu ochi sala cu stoluri de juni și june dinainte entuziasmați, printre ale căror picioare și plete criticul, acest etern personaj negativ, vâslește din greu până la locul lui și care, la final, îi vor sparge numitului urechile cu aclamații delirante ce vor adeveri pentru veșnicie genialitatea operei. Să mai poftească după asta nenorocitul să „exprime rezerve"! S-a auzit în târg că spectacolul e nemaipomenit, că protagonistul e formidabil, că echipa e colosală? S-a isprăvit! Că doar nu-i nimeni nebun să înoate împotriva curentului...

Chestiunea îmbracă un aspect și mai interesant atunci când, sub presiunea vorbelor celor zburătoare, intră în uitare nu numai scrisul cel peren, dar și atitudinea de la un moment dat a unei întregi categorii de cetățeni care, pe neașteptate, își modifică opiniile – parte, nu-i așa, din opinia societății – nu pe ici-pe colo, ci cu 180 de grade. Un exemplu edificator este soarta publică a **Antigonei** de la Bulandra. În tot timpul verii și o bucată din toamnă, cu orgoliu, dar și cu oarece jenă, m-am aflat, împreună cu încă vreo câteva persoane cărora le plăcuse spectacolul, într-o minoritate privită cu superioară compătimire de către majoritatea care, în ciuda tinereștilor aplauze furtunoase de la premieră (adică de la prima reprezentație), strâmbase nemulțumită din nas; „nemulțumită" e un fel de a spune, căci rânjetele triumfătoare nu lipseau – „a dat-o și Tocilescu în bară", „Caramitru e terminat ca actor" etc., etc. – fiindcă mai murise o capră de-a vecinului, chiar dacă în curtea comună. Scriind cronica, încercasem să detectez unele cauze ale acestei aproape generalizate reacții de respingere. La apariție (întârziată, din păcate), scrisa mea avea însă să se potrivească realității precum nuca în perete, căci între timp, din cauza ori datorită unor jocuri de vanități inflamate, vorbe zburând în și din felurite direcții întorseseră relația majoritate-minoritate pe contrasens. Mai ales o „câtățime numeroasă", cum zice undeva un traducător interbelic, de condeieri improvizați într-ale teatrului se cocoșeau vehement în apărarea sărmanei **Antigone,** vituperând strașnic neincluderea spectacolului – regretabilă, e drept – în selecția Festivalului „Caragiale". Erau ei cu adevărat contrariați în sincerele lor opțiuni estetice? Mă îndoiesc, din moment ce mi-a fost hărăzit să aud, și nu o singură dată, alegații precum: „E scandalos ce s-a întâmplat! Eu încă n-am văzut spectacolul, dar toată lumea zice că e foarte bun!" (strict autentic).

Mai poate fi luat în serios, în aceste condiții, dictonul nostru din strămoși? Ori strămoșii daci vor fi emis un contra-dicton care, chiar dacă s-a pierdut, l-a combătut în spirit (literă neavând) pe cel dintâi, subminându-i, prin seculi, adecvarea la realitate? Ori, de fapt, latineasca înțelepciune se va fi descompletat pe drum și proverbul constata inițial că vorba zboară pretutindeni, iar scrisul rămâne uitat?

P.S. Într-o ediție a „Gong"-ului, „emisiune de critică și informație teatrală", realizată de d-na Ada Popovici, redactor de specialitate la Televiziune, pe ecran a apărut inscripția **„Azilul de noapte** de N. V. Gogol". În asemenea ocazii nu-ți rămâne decât să speri din toată inima că scrisul nu va rămâne. ■

Marea sporovăială

Ce istovitoare şi obsesia aceasta a vârstelor în literatură! „Vechiul" nostru Marin Sorescu este, fără îndoială, mai „modern" decât „succesorii" săi cărora pare că le împlineşte, adesea, efortul. Este mai „modern" decât postmodernii programatici ai ultimelor două generaţii de scriitori, mai categoric, deşi lipsit de vehemenţă, deprins, cu toate acestea, să se rânduiască după ştiutele dogme ale genului. Cu Marin Sorescu se încurcă mereu iţele (post)modernismului contemporan românesc. Modernitatea (fie că o servim garnisită cu „post" sau nu) nu mai e compatibilă cu noutatea. Noul spectacol al ***noului*** literar constă în a amesteca genurile literare, astfel încât ambiguitatea sau imprevizibilitatea jocului intelectual să fie consacrate ca înseşi premise ale lecturii. Efectul este sigur şi profund anti-(post)modern, în ciuda spiritului de toleranţă al actualităţii: ambiguitatea devine plictis, iar imprevizibilitatea – stereotip. Nu cu multă vreme în urmă, Laurenţiu Ulici întâmpina la Uniunea Scriitorilor doi autori nouăzecişti, un dramaturg şi un critic, cu următoarele cuvinte: „nici dramaturgul nu e dramaturg, nici criticul nu e critic". Cuvintele rămân, desigur, emblematice, dar nu e încă sigur că nu vor propti un sens uşor peiorativ. Sorescu, însă, de la mai vechile piese ***Iona*** sau ***A treia ţeapă*** şi până la ***Vărul Shakespeare*** sau ***Casa evantai,*** construieşte o dramaturgie închisă într-un sistem de reguli după care identitatea genului se recunoaşte imediat şi îşi păstrează motivat însemnele distinctive, urmând ca abia de la acest stadiu formal să fie posibilă joaca, imprevizibilul, nonconformismele. Abia asumându-şi canonul, invenţia poate să aspire la privilegiile valorii şi numai întemeind pe respect orice abatere voluntară s-ar putea antologa ca virtute. Asta e şi regula oricărei arte, dar şi a modernităţii: a te conforma în chip neaşteptat. Mai nou, însă, refuzul nonconformist răspunde chiar aşteptărilor noastre obosite.

Luptătorul pe două fronturi, piesa de debut a volumului ***Vărul Shakespeare şi alte piese***, se deschide prin câteva surprinzătoare jocuri ale paradigmei dramatice, spectacolul iscându-se ironic din chiar condiţia tradiţională de compoziţie dramaturgică: „ROMICA (***foarte curioasă, îi întrerupe monologul, care mergea aşa de bine***): Ce se mai aude? Adică... vreau să spun, ce nu se mai aude? Iartă-mă că ţi-am întrerupt monologul care mergea aşa de bine...". De obicei, pentru regizor, indicaţiile de atitudine a personajelor sau de mişcare scenică sunt simple repere orientative pe care acesta le poate ignora, preferând altele, în virtutea unui „calcul" aparte al mizanscenei. De mare efect la lectură, repetarea indicaţiei auctoriale dintre paranteze în replica personajului îl va constrânge pe regizor să traducă scenic artificiul literar. Reluat în câteva rânduri, acest tip de procedeu nu se transformă însă în ispită şi nu-şi epuizează efectul, deschizând doar pe mai departe, cititorului, plăcerea de a intui prezenţa ironică a vocii dramaturgului ce-şi îngână discret personajele sau se lasă îngânat de ele. Tocmai această complicitate secretă, dar neostentativă, a autorului cu propriile personaje explică şi jocul capricios al limbajului dramatic, „asamblat" după umorul involuntar al rostirilor simpliste din lumea de zi cu zi (aportul personajelor), contrase în butade scurte cu sonorităţi lirice (aportul autorului). La fiecare întorsătură de frază, o dată cu fiecare sintagmă, limbajul dramatic se umflă grandilocvent sau se sparge ca o băşică, imaginile se juxtapun, obligând, ca de altfel şi în poezia soresciană, marele, anistoria, inefabilul, gloria, sublimul să se inspire din mic, conjunctural, anecdotic, din pehlivănii, meschine cârcoteli. Şi invers. Aluzii culturale se convertesc în planuri strategice sportive (militare). Să urmărim câteva replici din ***Luptătorul pe două fronturi***: „LUPTĂTORUL": (...) Nu e periculos să te baţi la Bizanţ? ANTRENORUL: Ba da. Foarte periculos. Te baţi între două linii de atac. L: Asta e soarta noastră... între două linii... (...) A: Toţi bizantinii sunt asediaţi... L: Şi noi suntem asediaţi? A (***evaziv***): În măsura în care suntem bizantini... L: Pe mine mă cam strânge... A: Ce? L: Asediul Bizanţului... (***râde fără convingere***) A: Deschide-te la un nasture... O fi şi de la arcadă...". Este exerciţiul poetic al dramaturgului ce restrânge obsesii de ordin istoric-planetar, concepte sofisticate, printr-un ironic zbenghi stilistic, la dimensiunile unor lozinci rostite de minţi agramate, la valorile minuscule ale gestului cotidian. În ***Casa evantai***, a doua piesă din volumul ***Vărul Shakespeare...***, cuplul Tinca şi Vlad trăieşte o încurcată epopee a relaţiilor conjugale cu propriile lor alter-ego-uri. Autorul nu se sfieşte să-şi „înştiinţeze" autoreferenţial personajele despre problematica însăşi a subiectului teatral, prin vorbele cărora ea se reflectă astfel: „VLĂDULEASA (alter-ego al lui Vlad, asemeni lui Vlădescu, Ciovârnache şi Manole, ***nota S.V.P.***): Terminaţi dracului cu scandalul, să vă spun ce-am visat. TINCA I (alter-ego al Tincăi, alături de Tinca II şi Ana, ***nota S.V.P.***): Nu mai fi, dragă, gelos pe-un alter-ego. Nu ziceai pân-acum că ţi-e alter-ego? Alter-ego în jos, alter-ego în sus... Dacă mai ai vreunul, te rog să mi-l prezinţi. VLAD: Alter-ego e alter-ego şi curvăsăreala e curvăsăreală!". Iată-l pe Luptătorul „pe două fronturi" situat într-un timp anistoric, numărând pe degete corurile „şcolilor naţionale" de teatru: „Civilizaţia minoică... Corul genovezilor – slab. Corul veneţienilor – slab. Corul francilor – slab...". „Nu putem generaliza", conchide Antrenorul. Exclamaţii preluate din uzul curent al limbii, banalizate, osificate, ele dau contur sentenţios unor judecăţi absurde. Dramaturgul reconstituie, aşadar, mecanismul retoric şi de mentalitate al limbajului de lemn pe care-l strânge apoi, pe nesimţite, într-o tandră, paradoxală şi bineînţeles ironică măsură lirică: „Zice medicul că la Bizanţ şi animatoarele... (***gest cu mâna***). Ehe! Civilizaţie! Ele ţin condica imperiului... Toate şuşotelile s-adună... ca vuietul mării în scoică. Toate şuşotelile s-adună... ca vuietul mării în scoică... Ce-a zis ăla... ce-a zis ăla... Şi-au o scoică!...".

Tocmai aceste metamorfozări fabuloase ale limbajului constituie şi substanţa dramelor lui Marin Sorescu. Mai puţin contează personajele, mai puţin interesează trama, mai importante decât orice sunt ***vorbele.*** Nu cuvintele, ci vorbele, alambicată şi nestăvilită vorbărie, marea sporovăială ce vuieşte necontenit în mintea scriitorului oltean. Subiectele dramatice sunt fiecare în parte ingenioase şi simple, dar viaţa lor internă nu este una a acumulărilor epice, nici a dezvoltărilor conflictuale succesive. Personajele sunt abia schiţate în crochiuri lejere, din câteva tuşe; nici urmă de tipologii. Dramele cuprinse în volumul de la Cartea Românească (***Luptătorul..., Casa evantai,*** şi ***Vărul Shakespeare***) şi în cel de la Minerva, B.P.T. (***Iona, A treia ţeapă*** şi ***Vărul Shakespeare***) ipostaziază motivul sorescian predilect, cel al substanţierii identităţii în istorie. Personaj simbolic, Luptătorul nu este

Marin Sorescu – ***Vărul Shakespeare şi alte piese,*** teatru, Ed. Cartea Românească, 1992
– ***Iona. A treia ţeapă. Vărul Shakespeare,*** Ed. Minerva, B.P.T., 1993, prefaţă de Dumitru Micu

altceva decât o identitate ce se întinde prin evi, întâlnind în cale mereu aceleaşi stavile şi aceleaşi poruncí. E un spirit al naţiunilor mânat de „centurioni" iscoditori şi sălbatici să se „antreneze" perpetuu în aşteptarea unei teribile ore H. La fel şi personajul Sorescu din ***Vărul Shakespeare***, al cărui dublu este chiar William Shakespeare, scriitorul de la sfârşitul celui de-al doilea mileniu coborînd prin secole la 160..., pentru a-i fi dramaturgului elisabetan sfetnic şi sursă de idei literare. Creaţia nu este altceva, nici în Renaştere, nici astăzi, decât o cădere de la sine a realităţii în ficţiune, moment pe care mintea isteaţă (mai isteaţă a lui Sorescu decât a lui Shakespeare, un impostor literar) trebuie să-l speculeze. Mai mult chiar, ficţiunea însăşi poate să nască realitatea, de vreme ce personaje ce n-au încăput în literatura shakespeariană populează totuşi, damnate, ca nişte fantome, lumea veacului al XVIII-lea, dar fără putinţa de a-i da sens. Şi condiţia socială a scriitorului de atunci şi de astăzi este aceeaşi: el este prigonit, iscodit, cercetat, i se doreşte dispariţia... Un alt personaj care sparge graniţele timpului, un personaj grav, asemeni Luptătorului, este ţăranul Minică din ***A treia ţeapă***, trimis de nevastă-sa, de pe la 130... să „o ia înainte" în istorie să vadă „cum sunt vremurile", ca ea să ştie dacă mai slobozeşte al şaselea copil. Pe Minică vremurile grele din Ţara Românească l-au omorît de zeci de ori, dar marea lui tristeţe rămâne aceea de a fi murit mereu degeaba. Şi pescarul Iona este un călător prin timp, de vreme ce aventura lui din burta balenelor nu este decât o succesiune de naşteri tragice în lumi tot mai încăpătoare, dar închise şi sufocante. Sufocante mai ales prin durerea singurătăţii, de unde şi monologul poematic, răsfrânt într-un dialog cu un iluzoriu dublu al său. Motivul dublului în teatrul lui Marin Sorescu trebuie înţeles, aşadar, ca o variantă la cel enunţat mai sus – al substanţierii. Eul se dilată, îşi sparge limitele, din oroarea istorică (Luptătorul, Minică) şi ontologică (Iona) de singurătate, niciodată istovită. Dublul apare ca iluzoriu (***Iona***) sau ca „real" (***Vărul Shakespeare***), în cazul din urmă tocmai pentru a sugera permanenţa suferinţei ontologice peste timpul istoric. „SORESCU: Bizareriile provin din faptul că trăind în vremuri diferite, ne înţelegem ca nişte contemporani...".

În ***Casa evantai*** motivul apare răsturnat şi este cel al desubstanţierii identităţii omului contemporan, alter-ego-urile cuplului Tinca-Vlad provocând spargerea acesteia în cioburi. Este, în fapt, o reluare pe mai multe registre a dramei soţilor Martin, din ***Cântăreaţa cheală***. Nici Tinca şi Vlad nu se mai recunosc, ajungându-se aici ca femeia să-şi înşele bărbatul cu propriul bărbat, iar bărbatul să-şi înşele femeia cu propria-i femeie. Fragmentată la nivel individual, identitatea se substanţiază, însă, prin uniformizarea comunitară. Dublurile lui Vlad nu sunt numai Vlăduleasa şi Vlădescu, dar şi Ciovârnache şi Manole, iar Tinca (I, II) este şi Ana.

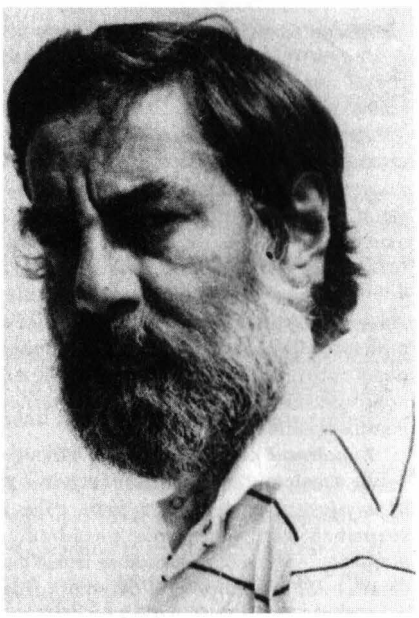
Totuşi, singurătatea personajelor soresciene, deşi dramatică, reverberând mereu un ison grav, nu este una cu adevărat tragică, sau, în orice caz, ea nu ţine de tragedie. Nici nu ştiu dacă dramele lor existenţiale nu sunt, de fapt, un pretext pentru limbuţie, sau dacă în limbuţia personajelor lui Marin Sorescu nu stă chiar salvarea lor. Totul e pretext pentru vorbe, pentru jocuri de cuvinte, pentru aluzii şi sporovăială. Limbajul proliferează, dospeşte, se risipeşte pe el însuşi din

UN GENERAL

Dacă printre critici au existat vreodată persoane iubite, nu numai de colegi, ci şi de ceilalţi oameni de teatru, fără îndoială că Dinu Kivu a fost una dintre ele. Citind cele aproape o sută de cronici antologate de Luminiţa Vartolomei Kivu în volumul recent apărut la Editura Eminescu*, oricine poate pricepe cu uşurinţă de ce. Tonul comentariului este în permanenţă nu numai elegant şi ponderat, dar şi profund înţelegător, mărturisind din partea criticului o cunoaştere sensibilă atât a obiectului pe care îl analizează – concepţia regizorală, jocul actoricesc –, cât şi a psihologiei omului din spatele acestui obiect, a artistului, cu toate orgoliile şi susceptibilităţile sale. Dinu Kivu a iubit şi teatrul, şi pe cei care-l fac, iar acest lucru se simte în scrisul său; şi l-au simţit, desigur, şi cei despre care a scris. Ceea ce nu înseamnă că autorul ar fi cultivat complezenţa; dimpotrivă, atunci când a avut obiecţii, le-a exprimat limpede, argumentat, păstrând însă mereu acea civilitate care îl îndeamnă pe cel criticat să devină permeabil la observaţii – ba mai mult, să ţină seama de ele.

Desigur, prin forţa împrejurărilor, cronicile adunate în volum – scrise între 1966 şi 1989, anul dispariţiei criticului, şi publicate, cele mai multe, în revistele „Teatrul" şi „Contemporanul", unde Dinu Kivu colabora constant – cuprind puţine note de reproş, întrucât ele se referă, cum spune subtitlul cărţii, la „Marile Spectacole". Aici ar fi ceva de discutat, căci faptul că însuşi autorul ar fi aderat fără rezerve la acest calificativ aplicat în bloc îmi pare îndoielnic. Printre montările recenzate apar alături, de pildă, ***Regele Lear*** a lui Radu Penciulescu şi ***Doamnele domnului Caragiale,*** semnată regizoral de Tudor Mărăscu, de fapt însă un recital individual. Dar dincolo de acest reproş – tehnic, să zic aşa –, selecţia cronicilor evidenţiază mai mult decât convingător personalitatea criticului, justeţea, verificată în timp, a majorităţii diagnosticelor sale (astfel, Andrei Şerban este calificat „un regizor genial" încă de la spectacolele realizate în vremea studenţiei) şi, nu în ultimul rând, acurateţea stilului său, clar, cultivat, inteligent, care face lectura neabătut agreabilă.

Dar surpriza cea mai puternică pe care o produce volumul, mai ales acelora ce-l



cunoşteau pe Dinu Kivu în primul rând ca pe un boem oricând gata să se risipească în interminabile şuete cu prietenii şi mimând o superficialitate graţioasă, sunt scrierile plasate, ca nişte coperte, la începutul şi la sfârşitul cărţii. Cele dintâi reprezintă intervenţii în chestiuni „arzătoare" ale

* Dinu Kivu, ***Teatrul, la timpul prezent,*** Editura Eminescu, 1993.

abundență, musteşte gras, înecat de propria-i expresie şi fecunditate. E greu de spus dacă aventura lui Iona este una existențială sau una a vorbelor lui Iona. Lucrurile au însufleţire pentru că au primit duhul neastâmpărat al vorbelor: imperative, îndemnuri colocviale, piruete grațioase ale limbajului de lemn, cuprinderi lirice. Lumea capătă mişcare nu pentru că e contemplată, ci pentru că e vorbită. Totul este rodul unei transcendente deliberări colocviale. „Dar dacă într-adevăr sunt mort şi acum se pune problema să vin iar pe lume?", se întreabă Iona. Deci, undeva, ***se pune problema***. Starea de contrarietate, spre exemplu, e una exterioară sentimentului. Nefericirea are temei exclusiv în termeni de limbaj, nu existențiali: „Mă miram eu de ce nu sunt fericit", spune acelaşi Iona. Tot Iona scrie un bilet, în interiorul chitului, şi, învelindu-l într-o băşică, vrea să-l arunce către exterior. Dar uită şi, după o vreme, calcă băşica şi-şi reaminteşte. Brusc, atitudinea lui Iona se schimbă radical: „ – Am început să primesc şi scrisori. – Vreun naufragiat. Ei cam au obiceiul." Deci nu se modifică scena, conjunctura, ci se schimbă vorbele ce animă existența obiectelor în scenă. Propria lui scrisoare devine o scrisoare de la un naufragiat, pentru că aşa întorc vorbele destinul piesei. Dramaturgul (poetul) nu-şi face probleme, ci le sapă albia, le netezeşte calea, docil, ca în toate celelalte piese. Limbuția fabulantă a lui Iona răstoarnă capricios jocul, ca un copil răzgâiat care schimbă cam iute jucăriile: nu numai să scrie, dar să şi primească de la un naufragiat un mesaj. Ştiți, „ei cam au obiceiul". De altfel, ceea ce pare să-l țină în viață pe Iona nu este nimic altceva decât propria lui limbuție, aşa cum şi de cei doi traşi în țeapă, din ***A treia țeapă***, Românul şi Turcul, moartea nu se apropie atâta vreme cât pofta lor de pălăvrăgeală rămâne trează şi, mai mult, sunt chiar utili Domnului Țării, căruia îi place să stea cu ei la taclale în timpul mesei. Shakespeare, ucis de sabie, învie, dar mă îndoiesc că această resuscitare ar trebui neapărat analizată simbolic, ci mai ales înțeleasă ca un refuz al personajului de a rata câteva inedite jocuri spirituale de cuvinte pe tema morții. „(***frecându-se la ochi***): Nu-i cazul. Căci mi-a trecut şi moartea într-o clipă. / Şi ea degrabă, tot ca viața, curge.../ M-am odihnit murind... Acum, la lucru."

Bineînțeles că poemele dramatice, cum le numeşte Dumitru Micu în prefața la ediția din B.P.T., nu sunt magie pură, ele angajează sensuri. Dar ar fi mai nimerit să spunem că sensurile acestea, proiectate în existențial, îşi dispută influența cu cea a gratuității vorbelor, hrănite clandestin din corpul tramei, mereu într-o furie ludică, comunicând gestual între ele prin analogii şi coduri intertextuale. Histrionice sunt, în lumea teatrului lui Marin Sorescu, mai mult decât orice/oricine, vorbele – personajele marii sporovăieli mântuitoare.

SEBASTIAN-VLAD POPA

O ISTORIE ÎN FIŞE

vieții teatrale dintr-un moment sau altul ori dintotdeauna (profesionalitatea criticii de teatru, raportul autor-regizor şi text-spectacol etc.) şi dezvăluie un eseist talentat, dar şi un polemist redutabil — a se vedea intervenția citită la Colocviul de la Timişoara, din 1971, în care autorul ia fără echivoc apărarea lui Radu Penciulescu în absurda cabală ce se urzise atunci împotrivă-i. Impresia de reflexivitate sobră dar deloc mohorîtă şi de cultură temeinică dar deloc ostentativă pe care o adaugă amintirii lui Dinu Kivu aceste scrieri e întărită de cele trei capitole finale, ce urmau să facă parte, probabil, dintr-un studiu amplu, intitulat „Convenția în teatrul contemporan" şi rămas, din nefericire, neterminat.

Cartea, ce mai cuprinde şi un util „Indice de nume", accesibilă şi interesantă pentru oricine, ar fi de recomandat ca lectură obligatorie în special prea numeroşilor cronicari improvizați, mai de curând sau mai de mult intrați în ogorul criticii teatrale şi care-şi închipuie că după dispariția adevăraților generali orice răcan îşi poate deschide victorios ranița.

ALICE GEORGESCU

Premieră absolută în istoriografia teatrului românesc: un dicționar al actorilor care au slujit a treia scenă oficială a țării (cronologic, după Bucureşti şi Iaşi) – Craiova.

Din 140 de ani de glorioasă şi, uneori, tragică existență a Teatrului Național din Valahia Mică, autorii au reținut în fişe analitice fapte de artă, repertoriul reprezentativ al instituției, peregrinările specifice breslei, nota de marcată originalitate sub reflectoare sau nobilul efort de integrare într-o acțiune colectivă de propăşire culturală al celor hărăziți ansamblului, astfel încât, la o lectură integrală a cărții, sentimentul parcurgerii unei „istorii în fişe" este deplin şi edificator.

Subtitlul „File de arhivă sentimentală" al dicționarului însumând ***666 de actori craioveni*** nu exprimă prudența pionieratului. Constantin Gheorghiu, directorul Muzeului Național craiovean, un „George Franga al Craiovei", devotat până la jertfă lăcaşului pe care l-a ctitorit, şi Al. Firescu, pasionat istoric al culturii din Oltenia, sunt, de mai multe decenii, în ținuta de campanie a cercetătorului care cunoaşte destinele actorilor craioveni nu numai din cărți, manuscrise, afişe, fotografii, ci şi din viața de zi cu zi, chiar în teatrul pe care nici azi nu l-au părăsit.

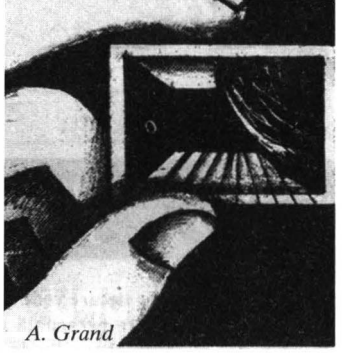
Rigoare ştiințifică în lucrul lor, dar şi un duh al locului, o sensibilă reconstituire de atmosferă, de ieri şi de azi. Autorii au avut privilegiul ca tinerețea lor studioasă într-ale teatrului să fie înrâurită de experiența unor Remus Comăneanu, Ovidiu Rocoş, Margot Boteanu, Manu Nedeianu, „arhive vii" ale Naționalului craiovean, într-un oraş care mai conservă vestigiile unei existențe de temeinicie spirituală şi arhitectonică.

Seducția memorialisticii orale, informația esențială a documentului dar şi prezența laborioasă printre contemporani marchează fiecare articol de dicționar, vigoarea liniilor de portret.

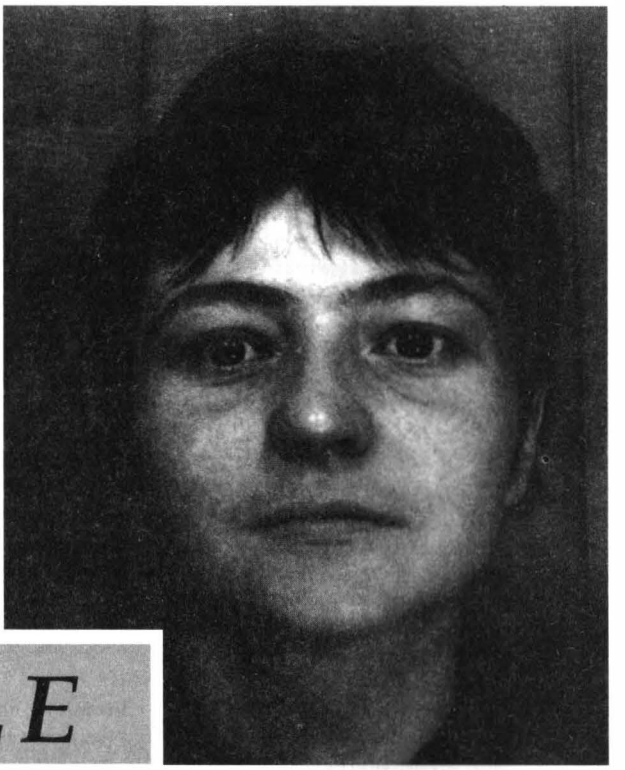
Semn bun în vitregita noastră istoriografie de teatru.

Semn bun, în vremea când teatrologi din întreaga țară elaborează mult visatul lexicon al teatrului românesc.

IONUȚ NICULESCU


A. Grand

ALINA CADARIU



PARADISURI ARTIFICIALE

PERSONAJE:

- **REGELE NEGRU / GRĂDINARUL**
- **REGINA NEAGRĂ / REGHINA, soția lui**
- **PIONUL NEGRU / MIRA, fiica lor**
- **REGELE ALB / MISITUL**
- **CALUL ALB / POLIȚISTUL**
- **NEBUNUL ALB PE ALB – MAX / Fratele lui Mix/ AJUTOR DE MISIT**
- **NEBUNUL ALB PE NEGRU – MIX / PICTORUL**
- **METRONOMUL / PENDULA**

DECOR:

Decorul e format dintr-un covor alb-negru, care la început arată ca o tablă de șah. Fiind format din fâșii, în actul II va deveni un covor în dungi alb-negre.

În actul I personajele sunt îmbrăcate în costume de mișcare negre, respectiv albe. Cei doi Nebuni poartă câte un capișon negru. În actul II pot apărea elemente de costum care să sugereze ceea ce sunt personajele.

Publicul poate fi așezat pe cele patru laturi ale pătratului sau numai pe trei dintre ele. Actorii pot rămâne în scenă tot timpul, indiferent dacă joacă sau nu, în funcție de dorința regizorului.

ACTUL I

În acest act personajele sunt pe jumătate mecanice.

SCENA 1

Poziția pe scenă a pieselor este următoarea: REGE ALB – E8, NEBUN ALB PE NEGRU – C7, PION NEGRU – B7, NEBUN ALB PE ALB – C6, CAL ALB – F3, REGE NEGRU – E1, REGINA NEAGRĂ – D1

Se observă că Regele negru este în șah din partea Calului alb. Pionul negru de la B7 e ghemuit, în genunchi, cu capul în mâini. Pe margine, câteva manechine dezarticulate care sugerează piesele ieșite din joc. Metronomul tace.

REGELE NEGRU (*către Regină*) : Fă ceva!

REGINA NEAGRĂ : Există momente când trebuie și regii să se descurce singuri.

REGELE NEGRU : Te-am apărat până acuma! Nu mi-a mai rămas decât un soldat, și ăla vai de capul lui. Ești singura mea speranță. Fă ceva!

REGINA NEAGRĂ : Eu zic să te predai. Ești pierdut.

REGELE ALB : Are dreptate. Nu, Max? Suntem stăpâni pe situație.

MIX : Nu se știe niciodată.

REGELE ALB : Regina știe mai bine.

MAX : Lasă că a ta de-aia nu-i aici! Ea știa întotdeauna mai bine decât toți.

REGELE ALB : Ești sfetnicul meu, sau al lui?

MAX : Al tău, firește. Nu se vede?

REGELE ALB : Măcar atâta! Ce-i drept, trădarea e imposibilă.

MIX : Nu fi chiar atât de sigur.

CALUL ALB (*tropăind pe loc*) : Hai! Lăsați pălăvrăgeala!

PIONUL NEGRU (*ghemuit*) : De ce nu se sfârșește odată jocul ăsta de nebuni?

MAX : Sper că nu te referi la noi! (*Cu o mișcare amenințătoare.*) Mă!

PIONUL NEGRU : Nu-i rândul tău acum!

MAX : O să fie, o să fie!

CALUL ALB (*tropăind din ce în ce mai agitat, către Regele negru*) : Mai ai un minut. (*Se aude un metronom.*)

REGELE NEGRU (*către Regină*) : Nu ești bună de nimic! Mai bine te dădeam pe-un cal.

REGINA NEAGRĂ : Ești un incapabil! Judecă și tu măcar o dată cu propriul tău cap.

CALUL ALB : Dacă nu vrei, nu vrei! Mai ai 20 de secunde. Pe urmă...

REGELE NEGRU : Sunt gata! (*Face un pas la F2. Metronomul se oprește.*)

PIONUL NEGRU : Condamnat! Sunt condamnat!

MIX : Da' ce-ai crezut? Oricum erai.

MAX : Vezi c-a venit și rândul meu?

REGELE NEGRU (*uitându-se în jur*) : Am scăpat! Am scăpat! (*Către Regină.*) Auzi, tu? Și fără tine!

REGELE ALB : Deocamdată. Nu te grăbi.

REGINA NEAGRĂ : Niciodată nu m-ai lăsat să fiu liberă, nu m-ai lăsat să fac ce vreau! Nu mi-ai dat voie să ies, să joc și eu! M-ai ținut închisă aici ! Nu vezi ce puternică sunt? Sunt singurul tău sprijin, așa spuneai, de ce nu mă pui în valoare? Ei bine, acum e prea târziu! Și oricum, ești terminat. Nu mai ai nici o șansă.

REGELE NEGRU : Asta-i trădare! Și lez-majestate! Afară cu ea!

REGELE ALB : Nu-i rândul tău! Și am zis că trădarea e imposibilă. Practic nu se poate trăda.

REGELE NEGRU : V-o fac cadou.

REGINA NEAGRĂ : Ai da orice, numai să-ți mai prelungești partida cu o mutare. Lașule!

REGELE NEGRU : Când cad eu se termină jocul, idioato! Și tu, o dată cu el. Eu sunt capul aici. Nu pricepi?

REGINA NEAGRĂ : Tu nu pricepi! Dacă mă sacrifici pe mine, nu te salvezi pe tine.

REGELE NEGRU : O vreți?

MAX : Nici n-ar fi o idee rea. Ne-o dai?

MIX : Taci și ia ce-i mai sigur. Nu dai vrabia din mână pe cioara de pe gard.

REGINA NEAGRĂ : Eu? Cioară? Rasistule!

CALUL ALB : Aș lua-o eu, dar tocmai mi-e imposibil.

MIX : Eu zic să ne ocupăm de Rege.

PIONUL NEGRU : Da, da! Ocupați-vă de Rege!

MAX : Fă-ți rugăciunea, că-ți vine rândul și ție!

REGELE NEGRU : Vă propun un târg: Regina pe Cal. Voi îmi dați Calul, eu vă dau Regina. Și-așa mi s-a acrit de ea. Face umbră pământului de pomană.

MAX, REGELE ALB, CALUL ALB, PIONUL NEGRU (*deodată*): Da, da! De acord! / Nu! / Nu! / Da, da!

REGINA NEAGRĂ : Oricum, tot e mai bine decât lângă impotentul ăsta! Max! Ia uită-te la mine! Nu că-s frumoasă? Ții minte cum mă curtai tu înainte? Nu eram eu îndrăgostită de superbul tău cap negru? Uită-te, și-acum tot frumos a rămas. Minunatul tău cap negru! Oare asta nu e un semn că ar trebui să fim împreună ? Că semănăm! Întotdeauna ai fost un pic negru, cât ești tu de alb! Vreau să fiu a ta! Scoate-mă tu din joc, dacă tot trebuie să se întâmple asta. Măcar mă elimină cel pe care l-am ales eu! (*Aparte.*) Și nici tu nu mai ai mult.

MIX : Max, nu te băga! N-o asculta, vino-ți în fire! Nu vezi că e un subterfugiu?

MAX : De când vânez eu Regina asta! O vreau! (*Trece la A4.*) Gardă!

REGELE ALB, CALUL ALB, MIX (*deodată*): Vai, vai!

REGINA NEAGRĂ : Ha, ha, ha! Nebunule!

MAX : Stai! Nu! Am greșit! Mă duc înapoi! Nu-i valabil! Nu! Nuuuu. (*Regina îl împinge pe margine. Max rămâne dezarticulat, ca un robot stricat.*)

REGINA NEAGRĂ (*la A4*): În sfârșit! Liberă, în sfârșit! (*Către Regele alb.*) Și-acum, între noi!

REGELE NEGRU : Așa, așa! Bravo!

REGINA NEAGRĂ: Tu să taci!

REGELE ALB : Max! L-am pierdut pe Max!

MIX : A fost întotdeauna un afemeiat. Lasă regretele! Mai bine îngrijeşte-te de tine.

REGINA NEAGRĂ : Regina nu-i femeie!

MAX : Lasă că ştiu eu.

REGINA NEAGRĂ : Sunt periculoasă, nebunule! Pot să fac şi ce nu poţi face tu. Mă mişc cât vreau, cum vreau, pe unde vreau. Nu-s legată de o culoare, ca tine, nici de o direcţie, ca Turnul, nu mă mişc şontâc-şontâc ca Regele, nici nu mă târâi ca pionii, ameninţ şi ucid în toate părţile!

CALUL ALB : Dar Cal alb tot nu poţi fi!

MIX : Nu te-nfierbânta prea tare! *(Către Cal.)* Vezi că te paşte o primejdie mai mare decât Regina!

REGINA NEAGRĂ : Cine-i mai mare decât mine?

REGELE NEGRU : Eu, dragă, eu.

REGINA NEAGRĂ : Tu? Fără mine nu însemni nimic!

REGELE NEGRU : Nu zău! Uite dovada, e-n faţa ta: albă ca lumina zilei.

REGINA NEAGRĂ: Ăla? Nu vezi ce s-a ales de el? Secundele i-s numărate. Ca oricărui Rege fără Regină. *(Metronom.)*

REGELE ALB: Asta s-o crezi tu! (*În şoaptă.*) Mix, ce să fac?

REGELE NEGRU: Predă-te. Nu vezi că nu mai ai nici o şansă?

REGELE ALB: Mix! Fă ceva!

MIX: Eu sunt pe negru. Îmi pare rău.

REGELE ALB: Te-am bănuit întotdeauna de perversitate. Calule! Fă ceva!

CALUL ALB *(tropăind):* Eu... nu pot.

REGELE ALB: Faceţi ceva, pentru Dumnezeu, faceţi ceva!

REGELE NEGRU: Gata! Eşti terminat! Predă-te, să ne odihnim şi noi puţin, că tare mă mai oboseşte jocul ăsta.

REGELE ALB : Nu, nu, am să mă descurc singur. Cum ai făcut şi tu.

(Face un pas la D8. Metronomul încetează.)

MIX : Nu!

REGELE ALB : Taci! Nu te-a-ntrebat nimeni!

MIX : Din greşeală în greşeală! Ai să ne pierzi pe toţi.

PIONUL NEGRU : Fiecare cu soarta lui. *(Se ridică.)* Garda moare, dar nu se predă! Ăsta e un privilegiu regal.

MIX : Vorbeşte, numa', vorbeşte! Că ajungi tu pe mâna mea!

PIONUL NEGRU : Aşa zicea şi celălalt. Şi unde-i? Nu-i!

REGINA NEAGRĂ : Temeţi-vă de mine! Sunt liberă! Sunt puternică! Şi am ucis!

REGELE NEGRU : Ce, mare lucru? Uită-te la mine! *(Rege negru la F3, Cal alb pe margine, dezarticulat.)*

REGELE ALB : Ce să mai fac acum? Am rămas singur cu un nebun. Şi suntem amândoi pe negru. E-o prevestire, oare?

MIX : Tot o prevestire e şi că ceilalţi sunt toţi pe alb.

REGELE ALB : E o-nşelătorie a sorţii. Uite cum s-au schimbat toate! Şi eram aşa de sigur că o să câştigăm!

MIX : Ai fost trădat de Max!

REGELE ALB : Nu există trădare. Cum o să mă trădeze Max? N-ai văzut? L-a luat pe dinainte dorinţa şi a căutat o pradă mai potrivită pentru el. Nu, nu-l pot acuza de trădare.

MIX : Greşeală fatală pentru toţi! Nu s-a gândit decât la el, la glorie, la onoruri, la cât de important ar fi devenit dac-ar fi învins Regina. Asta e trădarea: să uiţi de joc, de dragul amănuntelor.

REGELE ALB : A fost ademenit.

REGELE NEGRU : Şi pe urmă, nu i-am făcut-o eu cadou?

REGINA NEAGRĂ : Aţi subapreciat Regina! Pe mine nu m-a-ntrebat nimeni dacă vreau să fiu cadou sau nu. Asta n-aţi mai prevăzut-o.

MIX : A fost orb!

REGELE ALB : Tu de ce nu l-ai împiedicat?

MIX : Am încercat, ai văzut, am făcut tot ce mi-a fost în putinţă. Dar, la urma urmelor, fiecare cu soarta lui. Şi, de fapt, tu eşti Regele.

REGELE ALB : Da' nu mă ascultă nimeni, nu vezi? Fiecare face ce vrea.

REGELE NEGRU : Cu mine e la fel! Nu-ţi fă griji.

REGELE ALB : Uşor de zis! Nu vezi în ce hal am ajuns? Şi-acuma ce să fac? Încotro s-o apuc? Sunt singur!

MIX : Ce tot îi dai atâta cu „singur, singur"? Mă ai pe mine! Am fost întotdeauna alături de tine, sfetnic de încredere, te-am ajutat să iei deciziile cele mai complicate, te-am distrat când ai vrut să te distrezi, ţi-am cântat, ţi-am adus dansatori, ţi-am spus poveşti. N-am scris eu glorioasa cronică a împărăţiei tale? Nu ţi-am pictat eu zeci de portrete? Nu ţi-am compus eu toate odele? Nu sunt eu cel mai apropiat, cel mai supus, cel mai iubitor?

REGELE ALB : Sfaturile tale erau cu două înţelesuri, parabole, proverbe, poveşti! Cântecele tale erau triste, cronica ta – o satiră la adresa conducătorului, portretele – nişte lamentabile caricaturi, iar odele – îndemnuri ascunse la revoltă. Într-o lume a albului, tu ai fost întotdeauna pe negru.

MIX : Dacă aşa am fost făcut!

REGELE ALB : Da. Nebunul sunt eu.

MIX : Nici chiar aşa! Fiecare cu atribuţiile lui. Te rog! Vezi-ţi de tronul tău!

REGELE ALB : S-a dus naibii! Nu vrei să schimbăm?

MIX : Asta nu se poate! Şi nici nu vreau! Mă simt foarte bine nebun.

REGELE ALB : Habar n-am ce să fac acum! *(În şoaptă, lui Mix.)* N-ar fi bine să propunem o remiză?

REGINA NEAGRĂ : Nu accept! Totul sau nimic!

REGELE NEGRU : Ia vezi! Asta se discută între regi!

REGINA NEAGRĂ : Păi da, că tu, cât eşti de prost, ai fi în stare să accepţi.

REGELE ALB : Ce urechi bune au ăştia!

PIONUL NEGRU *(exasperat)* : Da' voi aţi uitat de tot unde sunteţi! Iar vorbiţi întruna fără nici un rost.

REGINA NEAGRĂ : Chiar aşa! Te predai sau nu? *(Metronomul.)*

REGELE ALB : Mix. Dă-te prins! E singura mea şansă.

MIX : Mai bine predă-te tu şi să terminăm odată. Şi-aşa jocul va reîncepe şi, poate, data viitoare câştigăm.

REGELE ALB : Da, dar de fiecare dată uităm partida dinainte. De unde ştiu eu că data viitoare o să fiu tot rege?

MIX : Fii cavaler, ai simţul onoarei! Nu mai are sens!

REGELE ALB : Nu! Nu pot să fac asta! Mai bine mut la-ntâmplare. Fie ce-o fi! (*Trece la E7.*)

PIONUL NEGRU : M-am săturat de vorbe! Fapte, fapte, la luptă! *(Trece la B8.)* Iată-mă! Sunt Regină! Păzea!

REGINA NEAGRĂ : Cine-a mai văzut prostia asta? Două Regine de aceeaşi culoare! Ai mutat magistral! Eşti ca şi inexistent!

PIONUL NEGRU : Sunt Regină, orice-ai spune tu! Măcar mă retrag Regină, nu un pârlit! Am ajuns la capăt, la propriul meu capăt! Am făcut tot ce se putea face.

MIX : Dar degeaba! Nu te mai pot lăsa în joc.

REGELE ALB : Mix! Oare pisica face conversaţie cu şoarecele înainte de a-l mânca?

MIX : Vreau să ştiu ce-i în capul lui!

REGELE ALB : Nimic! E de lemn. Ce poate fi în capul unui pion nesăbuit? Şi, pe urmă, pionii nu contează.

MIX : Ar fi putut să conteze. Dacă n-ar fi vrut neapărat să fie Regină şi acum. S-ar fi putut mulţumi cu ceva mai puţin.

REGELE NEGRU : Aşa-i, un pion poate răsturna un joc întreg. Nu vreau riscuri! Mai bine fără el. Afară!

MIX : Să nu-mi comanzi tu, bine? Uită-te la tine! Ai pierdut tot ce-ai avut.

PIONUL NEGRU : Dar eu am câştigat! Eu am câştigat, auziţi?

MIX : Săracul! A înnebunit!

PIONUL NEGRU : Poţi să zici şi tu ce vrei, nu mai contează! Ies cu capul sus, demn, înnobilat de propriile mele fapte. N-am fost decât un simplu pion, manevrat de mai-marii lui. Nu mi-am ales eu destinul niciodată, m-au târît după cum bătea vântul, după cum voiau: ba Regele, ba Regina, ba Nebunul, ba Turnul. Până şi Calul îmi dădea comenzi: ridicol, de la unul care nu făcea altceva decât să joace şotron. Aţi văzut ce făcea: hop-top! Şi era şi subversiv! Voi n-aţi observat că întotdeauna sărea în braţ de zvastică? Nu ştiai la ce să te aştepţi din partea lui. Caii au fost întotdeauna amatori de lovituri de stat. Îi scapi din mână şi te trezeşti cu ei pe cap. Da' nimeni, nici unul din voi nu poate fi decât ceea ce este. Numai noi, pionii, putem fi cai, nebuni, regine. Orice! Pionul! Trăiască pionul! Pionul tuturor posibilităţilor! Eu am câştigat! Pot fi orice! Quod erat demonstrandum.

REGELE ALB : Numai rege nu.

MIX : Îmi pare rău de tine, să ştii. Eşti cam nebun, îmi placi. Da' n-am ce-ţi face. *(Îl pune delicat pe margine pe pionul foarte mândru, şi trece la B8.)*

REGELE ALB : Şi-acuma, c-am rămas între noi, ce-aţi zice să facem pace?

REGELE NEGRU } *(deodată):* Bine, de acord!
REGINA NEAGRĂ } Niciodată!

MIX : Nu se poate! Aici pacea nu există! *(Întuneric.)*

Metronomul se porneşte din nou.

SCENA 2

Două spoturi de lumină pe Regele Negru şi pe Regina neagră.

REGINA NEAGRĂ : Până acum ai jucat îngrozitor de prost.

REGELE NEGRU : Cine, eu? Da' ce-ţi închipui tu, că eu conduc jocul?

REGINA NEAGRĂ : Nu-i vorba de *întregul* joc. Ci de jocul tău personal. De mutările tale.

REGELE NEGRU : Fac şi eu ce pot. Sunt... ceea ce sunt.

REGINA NEAGRĂ : Da, nu eşti bun de nimic. Eşti un Pinocchio încoronat.

REGELE NEGRU : Şi încornorat!

REGINA NEAGRĂ : Ce-ţi veni? Ştii bine că nu te-am înşelat niciodată.

REGELE NEGRU : Da' de unde! După cum te porţi... am văzut eu că ai o slăbiciune pentru Nebuni. Până şi pentru cei albi.

REGINA NEAGRĂ : Dar ţi-a folosit, nu? Fără mine erai mort de mult. Cine a schimbat totul? Cine a întors soarta în favoarea ta? Eu! Şi în loc de recunoştinţă...

REGELE NEGRU : Tot timpul vrei recunoştinţă. Lasă că mă descurcam eu şi fără tine! Nu era nevoie să te bagi.

REGINA NEAGRĂ : Eşti un imbecil! Nu înţelegi nimic din jocul ăsta.

REGELE NEGRU : Da, simt şi eu uneori că mă depăşeşte. M-am gândit de multe ori să mă retrag. Să mă apuc de grădinărit, de exemplu. Mi-ar plăcea mult să am o căsuţă la ţară şi o grădină în care să cresc trandafiri roşii.

REGINA NEAGRĂ : De ce neapărat roşii?

REGELE NEGRU : Habar n-am! Poate fiindcă e culoarea ta preferată.

REGINA NEAGRĂ : Ştii bine că nu te poţi retrage, ţi-a spus-o şi soldatul ăla. Nu poţi fi decât ceea ce eşti.

REGELE NEGRU : Da, că a ieşit din joc Regină. Cum ajunge unu' Regină, cum crede că le ştie pe toate. Ah, dac-aş avea un cal!

REGINA NEAGRĂ : Ai fi în stare să dai o regină pentru un cal. Că nu-i prima oară că-ţi doreşti asta. De ce nu te-ai însurat cu un cal?

REGELE NEGRU *(oftând)* : De prost!

REGINA NEAGRĂ : Mult ţi-a trebuit până s-o recunoşti! Acuma, că tot ai spus-o, fii cuminte şi lasă-mă pe mine să conduc. Nu mai muta de capul tău. Vrei să câştigi, dă-mi libertate totală! Şi tot tu ai să fii cel care culege roadele.

REGELE NEGRU : Nu risc! Fiecare pe răspunderea lui. Ce bine mi-ar fi fără tine! Nu faci altceva decât să mă încurci!

REGINA NEAGRĂ : Mai bine te-ai gândi pe unde scoţi cămaşa. Gândeşte, nu sta! *(Întuneric.)*

Metronomul se opreşte.

SCENA 3

Spoturi de lumină pe Regele alb şi pe Mix.

REGELE ALB : Mix, hai să inventăm ceva!

MIX : Ce vrei să inventezi?

REGELE ALB : Nu ştiu, ceva, o şmecherie.

MIX : Nu ziceai tu că nu merge aici cu şmecherii? Că-i jocul cel mai cinstit din lume, că nu încape trădare? Că fair-play-ul...

REGELE ALB : Am zis, am zis. Şi am greşit! Ce, regii n-au voie să greşească?

MIX : Nu prea. Regii nu fac greşeli. Fac gafe. Şi îşi pierd capul.

REGELE ALB : Auzi, Mix, ce zici de nişte paraşutişti? I-am lua prin surprindere pe ăia doi.

MIX : Nu-i posibil. Adu-ţi aminte unde eşti!

REGELE ALB : Orice gândeşti e posibil.

MIX : Wittgenstein. Asta de la mine ai învăţat-o. Dar nu tu gândeşti aici.

REGELE ALB : Nu? Şi eu care credeam... dar cine gândeşte?

MIX : Habar n-am! Oricum, eşti programat. Se ştie dinainte dacă pierzi sau câştigi.

REGELE ALB : Cine ştie? Tu ştii?

MIX : Nu. Şi eu sunt programat.

REGELE ALB : Pentru rolul de nebun? Mix, dac-am schimba? Tu eşti mai deştept, ai putea muta mai bine ca mine. Şi eu te-aş asculta orbeşte.

MIX : Ţi-am mai zis: nu se poate. Şi pe urmă, ar observa imediat.

REGELE ALB : Numai capetele. Vrei?

MIX : Îţi repet: mă simt foarte bine nebun. Mi se potriveşte ca o mănuşă. Şi mi-e şi frică. N-am făcut asta în viaţa mea. S-ar putea să fie foarte riscant.

REGELE ALB : Hai, Mix, nu fi antipatic! Ce-ai de pierdut? Cine nu şi-a visat, măcar o dată-n viaţă, să fie rege?

MIX : Da, da' cine nu şi-a dorit măcar o dată-n viaţă să fie nebun?

REGELE ALB : Hai să fentăm soarta! Hai s-o trişăm! Hai, Mix, nu se poate să nu-ţi placă ideea asta. Îţi poruncesc, ce naiba!

MIX : Şi dacă câştigăm, e cinstit?

REGELE ALB : Orice e cinstit, dacă te-ajută să câştigi. Hai, Mix, n-o mai lungi!

MIX : Bine, da' să ştii că e definitiv!

REGELE ALB : Bineînţeles! *(Îi ia capişonul.)* Nu ţi-l mai dau înapoi.

MIX *(luând coroana)* : Nici eu pe-al tău. De unde ştiu eu că n-am fost programat tocmai ca să fiu rege? *(Întuneric.)*

SCENA 4

REGE ALB (Mix) – D8; MIX (REGE ALB) – B6. (Vor fi numiţi ceea ce par.) REGE NEGRU – F7, REGINA NEAGRĂ – D6.

REGINA NEAGRĂ : De data asta aţi încurcat-o definitiv!

REGELE NEGRU : Hai, mişcă, nu mai sta! Pierdem vremea!

REGINA NEAGRĂ : Aţi mutat amândoi ca nişte cizme.

REGELE NEGRU : De fapt, de la-nceput aşa aţi fost.

MIX : Parcă nu de mult te văicăreai de mama focului!

REGELE ALB : Acuma-ţi dă mâna să faci pe grozavul. După ce te-a scos ea de la ananghie! *(Spre Mix.)* Vorba e, ce facem?

MIX : Tu întrebi? Păi de ce eşti ceea ce eşti dacă nu ca să câştigi jocul? Mare scofală ai mai făcut! Şi nici nu-i cinstit! Tu mai poţi spera într-un pat, da' eu? Prost am fost.

REGINA NEAGRĂ : Lasă vorbăria! Jocul ăsta e cinstit, totul se petrece la vedere.

MIX : Habar n-ai!!!

REGELE ALB : Te rog. Am avut o înţelegere, eu am respectat-o. Şi tu ai vrut-o. Acum taci şi rabdă!

MIX : Înţelegerea era să câştigăm.

REGELE ALB : Înţelegerea era să-ţi scapi tu pielea.

MIX : Nu, eu am să dau totul pe faţă! Pielea mea e mai preţioasă decât orice înţelegere.

REGELE ALB *(se mută repede la C8)* : Gata! Voi urmaţi. Repede! Scoate-l pe tuşă!

MIX : Nu! O clipă! La mijloc e o-nşelătorie. Eu sunt regele!

REGELE NEGRU : Nu încerca să tergiversezi. Tertipurile nu-s permise. Ce rege?

REGINA NEAGRĂ : Stai puţin, eu acţionez aici! Deci eu pun întrebările. Explică-te!

REGELE ALB : Nu vedeţi că trage de timp?

MIX : Păi, să vedeţi, am făcut schimb de capete.

REGINA NEAGRĂ : Ai vreo dovadă?

MIX : Sângele meu albastru.

REGELE ALB : Regele e ăla care poartă coroana. Ce dovadă mai bună vreţi? Pe el!

REGINA NEAGRĂ : Şi dacă totuşi e o şmecherie la mijloc? Jocul nu mai e valabil. Ce ne facem?

REGELE NEGRU : Nu! Nu spune asta! Trebuie s-o luăm de la capăt? Tot pe ăsta?

REGINA NEAGRĂ : Nu ştiu... nu s-a mai pomenit una ca asta. Cred că... sunt descalificaţi.

MIX : Ce-nseamnă asta?

REGELE ALB : E un fel de pedeapsă, nu? Ştiam eu...

REGINA NEAGRĂ : Cred că... e ceva mai mult decât atât. Nu sunt sigură, dar... Voi nu simţiţi nimic? *(Metronomul se porneşte. Între timp fâşiile din care e formată tabla încep să mişte, aranjându-se într-un covor alb-negru, în dungi. Piesele ies din pătrăţelele lor, le cad coroanele.)*

REGELE NEGRU : Se mişcă pământul!

REGELE ALB *(lui Mix)* : Netrebnicule! Nu puteai să taci? Uite ce-ai făcut! *(Cad cu toţii la pământ, dezechilibraţi.)*

MIX : Se schimbă lumea! Ce mai jucăm acum?

REGINA NEAGRĂ : Şi totul de la înşelătoriile voastre!

MIX : Ajutor, ajutor, unde-i pătrăţica mea?

REGELE ALB : Nu asta ai vrut? De unde mai ştiu eu acuma cine sunt ? Şi pe ce culoare mă mişc?

REGELE NEGRU : Şi cu noi ce-o să se întâmple? Care-s regulile jocului ăstuia nou?

REGINA NEAGRĂ : Cred că a sosit timpul să te apuci de grădinărit! *(Întuneric.)*

ACTUL II

Au dispărut manechinele, a dispărut tabla de şah. A rămas doar covorul în dungi albe şi negre. În mijlocul lui, un trandafir mare, roşu. Rolurile s-au redistribuit astfel: REGELE NEGRU – GRĂDINARUL; REGINA NEAGRĂ – REGHINA, soţia lui; MIX – PICTORUL CARE PICTEAZĂ TRANDAFIRUL; MAX – fratele lui MIX. AJUTOR DE MISIT: REGELE ALB – MISITUL DE TABLOURI; PIONUL – MIRA, fiica GRĂDINARULUI şi a REGHINEI; CALUL – POLIŢISTUL.

SCENA 1

Mix, la şevalet, pictează Trandafirul. Grădinarul stă întins, sprijinit într-un cot şi priveşte Trandafirul. Zâmbeşte duios şi meditativ. Intră Reghina.

REGHINA : Mult ai să mai stai cu ochii la floarea asta? N-ai mai udat de trei zile varza - şi straturile de ceapă au început deja să se ofilească. Ardeii s-au uscat aproape de tot, iar anghinarea... ce să mai vorbim.

GRĂDINARUL : E-aşa de frumoasă, Reghina! E-aşa de frumoasă!

MIX : Udă-le tu, doar nu-i mare lucru!

REGHINA : Se vede că nu te pricepi! E de lucru pentru doi... poate chiar pentru trei. Ce zici?

MIX : Nici să nu te gândeşti! Eu trebuie să-mi termin tabloul. Vine misitul după el. Deja am luat jumătate din bani.

REGHINA : Îl termini mâine!

MIX : Nu se poate! Mâine o să arate altfel. Astăzi e cu adevărat frumoasă.

REGHINA : Aproape că sunt geloasă pe ea. Dar cum aş putea? Eu am udat-o, am plivit-o, am îngrijit-o.

GRĂDINARUL : Cum, tu? E a mea, eu am făcut-o! Eu am adus sămânţa, am crescut trandafirii, eu i-am altoit, eu am descoperit secretul, după ani de muncă. Visul meu de-o viaţă: tulpină şi floare! Atât, esenţialul. Fără frunze, fără spini.

MIX : E cam neverosimilă floarea asta a ta! Poate de-aia e aşa frumoasă.

REGHINA : Şi eu? Eu n-am făcut nimic? Eu nu-s bună de nimic? Nici o recunoştinţă?

GRĂDINARUL : Recunoştinţă! Mereu vrei recunoştinţă. Mă descurcam foarte bine şi fără tine.

REGHINA : Aşa spui totdeauna! Până-ntr-o zi am să te părăsesc. Să vedem dacă o să mai crească o singură floare în grădina asta, fără mine.

GRĂDINARUL : Ai dreptate, Reghina. Ai dreptate. Nu te supăra, dar e aşa de nouă! Şi sunt aşa de fericit...

REGHINA : Împarte şi cu mine fericirea asta! Ştii bine de ce ai ţinut atât de mult să creezi un trandafir roşu.

GRĂDINARUL : Da, Reghina, aşa e, e culoarea ta preferată. (*Pendula bate sfertul.)*

REGHINA : N-ai senzaţia că am mai spus o dată vorbele astea? Au aerul că ar mai fi fost rostite o dată, că ele ne-au găsit pe noi, şi nu invers.

GRĂDINARUL : Poate. Cuvintele sunt limitate ca număr. S-or mai fi combinat vreodată la fel.

REGHINA : Nu, nu. Parcă am mai trăit o dată asta.

GRĂDINARUL : Nu cred. O asemenea floare nu se naşte decât o singură dată pe lume.

MIX : Şi după ce-o să moară? Nu mai ai alta? N-o să mai faci încă una?

GRĂDINARUL : Ei, nu mai pot! Sunt lucruri care nu-ţi ies de două ori. Şi poate-i mai bine aşa.

MIX : Atunci cu-atât mai mult trebuie să-mi termin azi tabloul. Nici tablouri ca ăsta n-or să mai fie două-n lume!

REGHINA : Mare lucru! Ea e de o mie de ori mai frumoasă.

MIX : S-o crezi tu! Tabloul meu e de o sută de mii de ori mai frumos.

GRĂDINARUL : Să nu spui asta! Asta să n-o mai spui niciodată! Auzi? Niciodată!

REGHINA : După ce că te-am îngăduit în preajma noastră, că te lăsăm s-o pictezi...

MIX : Cum adică? Măcar de dragul lui Max! Că ne cunoaştem de când eram un pic mai mici decât e Mira acum. Chiar, unde-i Mira?

REGHINA : La o prietenă. Trebuie să se-ntoarcă, aproape s-a-nserat.

GRĂDINARUL : Apare curând şi Max. Cu trenul de seară. Mă bucur că s-a hotărît în sfârşit să vină să vadă floarea.

MIX : Nu sunt sigur că vine pentru floarea asta.

GRĂDINARUL *(râde)* : Nici eu. Dar Mira e încă un copil.

REGHINA : Ce-s prostiile astea? Max vine pentru că l-am rugat eu. De fiecare dată a venit pentru că l-am chemat eu. Ştiţi şi voi cât e el de ocupat: tablouri, galerii, bani. El şi cu misitul lui! Măcar o duce bine. E mâna lui dreaptă. Se pricepe la artă, nu?

GRĂDINARUL : Ca geambaşul la cai. Dar nu ştie călări.

REGHINA : Lasă invidiile, respectă şi tu o dată munca altuia! Oricum, eu l-am chemat. Şi de asta vine.

MIX : Sigur, Reghina, ai dreptate. Deşi, cu frăţiorul ăsta mai mic al meu, nu se ştie niciodată.

(Pendula bate jumătate.)

SCENA 2

Intră Mira, o fată băieţoasă, aproape hermafrodit.

MIRA : Salut! Tot nu v-aţi săturat de ea?

GRĂDINARUL : Niciodată! E...

MIRA *(râde)*:... aşa de frumoasă. Ştiu! Dar am impresia că ai cam început să neglijezi celelalte flori. Ca să nu mai vorbesc de grădina cu legume. Tare mi-ar plăcea şi mie, măcar o dată să mă lăsaţi să lucrez, măcar cu zarzavaturile!

REGHINA : Tu n-ai ce căuta în grădină! Alta-i lumea ta! Trebuie să înveţi, să-ţi faci o carieră, nu să-ţi pierzi viaţa ca mine, între morcovi şi petunii!

GRĂDINARUL : Reghina, nu eşti fericită aici?

REGHINA : Ba da. Dar pentru că vreau mult mai mult.

GRĂDINARUL : Ce poate fi mai frumos decât...

REGHINA : Am mai discutat asta de o sută de ori. Te rog!...

GRĂDINARUL : Bine, bine. Numai tu să fii mulţumită.

MIX : Lăsaţi-mă să-mi termin tabloul! Imediat se întunecă şi misitul vine cu trenul de seară, ca şi Max.

MIRA : Vine Max? Ce bine!

REGHINA : Nici un bine, domnişoară! Ia du-te tu şi vezi-ţi de ale tale!

MIRA : Mă duc, mă duc! *(Lui Mix.)* Pot s-arunc şi eu o privire?

MIX : Încă nu! E aproape gata, ai să-l vezi în curând. Trebuie neapărat să termin tabloul *azi*.

MIRA : De ce eşti aşa zorit?

MIX : Vine misitul, n-ai auzit? Şi, oricum, mâine nu mai e acelaşi lucru.

MIRA : Ce dacă vine? Putem să-l găzduim noi o noapte-două, dacă nu termini. Ce, Max nu stă zile-n şir când vine? Avem paturi destule, nu, mamă?

REGHINA : Da, sigur. Lasă, Mira, le rezolv eu pe astea! Sunt treburile casei, mă ocup eu de ele. Nu vă faceţi griji, da? Du-te acum!

MIX : Vă rog să vă duceţi cu toţii! Mai am doar o oră de lumină. Trebuie să termin tabloul azi!

REGHINA : Mergem! Hai, Mira! *(Către Grădinar.)* Vii?

GRĂDINARUL *(lui Mix)* : Eu pot să mai rămân? Nu te deranjez, ca şi până acum.

MIX : Tu, da. Vă rog... Timpul e preţios. Am pierdut deja mai bine de o jumătate de oră. Vă rog...

REGHINA : Bine, mergem!

MIRA : Ne vedem la cină! *(Ies amândouă.)*

SCENA 3

Pendula bate ora 6^m . Pendula bate sfertul. Mix şi Grădinarul.

MIX : N-am să reuşesc niciodată! N-am pic de talent! N-am pic de har. De ce m-oi fi apucat oare de meseria asta?

GRĂDINARUL : Mix, eşti un pictor cunoscut! Şi apreciat, ţi se cumpără tablourile, misitul ăsta vine tocmai din Italia după tabloul tău. Lasă rupturile metafizice şi termină-l!

MIX : E gata, ştii? E gata de azi dimineaţă. Dar îi lipseşte ceva. N-are strălucire, n-are mister, n-are... tuşa maestrului. E un tablou bun, fireşte, dar e plat, e banal, e ordinar. E doar un trandafir şi nimic mai mult, nu se vede în el ce *înseamnă* un trandafir, de unde vine, de ce creşte, unde merge, de ce există! Nu se vede decât ce se vede. Nevăzutul de dincolo de văzut rămâne ascuns, intangibil. Nici o breşă, nimic din ce nu vezi cu ochii. Mă las de meserie, mă fac misit! Măcar o să am bani! *(Intră Misitul. Pendula nu bate.)*

MISITUL : Ce spuneai de bani?

MIX : Ai venit deja?

GRĂDINARUL : Bună seara!

MISITUL : Bună seara, tuturor!

GRĂDINARUL : Cu trenul?

MISITUL : Da, uite-acum am sosit!

GRĂDINARUL : Fără bagaje? Nici chiar o valijoară de mână? Sper că rămâi cu noi în noaptea asta!

MISITUL : Da, bineînţeles! Bagajele le-a dus Max în casă. Vine şi el imediat în grădină.

MIX : Şi tu, n-ai mai avut răbdare să saluţi gazdele! Te-ai şi repezit să-ţi vezi marfa. Ei bine, nu-i gata! Trebuie să mai aştepţi.

MISITUL : Cât să mai aştept? Ştii bine că pe mine aşteptarea asta mă costă.

MIX : Nu mă interesează. Nu-i gata!

MISITUL : Ai avut destul timp. Să văd!

MIX : Nu încă!

MISITUL : Ba da, ba da! L-am plătit, ce naiba! *(Trece în spatele şevaletului şi se uită.)* E gata, ce tot vorbeşti? E terminat.

MIX : Pentru ochii tăi orbi, o fi! Îţi spun că nu e gata încă. Dar va fi.

MISITUL : Când?

MIX : AZI! Şi pleacă acuma, lasă-mă să lucrez! E timpul tău, nu? Sunt banii tăi, nu? Du-te, despachetează-ţi bagajele!

MISITUL : Am plecat! Dar mă întorc! Mă întorc, auzi? *(Iese.)*

MIX *(către Grădinar)* : Da, aud! Du-te şi tu acum, te rog.

GRĂDINARUL : Nu mă pot despărţi de ea. Nu mă mai satur s-o privesc.

MIX : Du-te, te rog, du-te! Ai să te-ntorci când tabloul va fi gata şi floarea va fi pentru totdeauna a ta.

GRĂDINARUL : Mai lasă-mă puţin!

MIX : De ce nu-nţelegi? De ce nu-nţelege nimeni? Vreau să fiu singur cu *ea*.

GRĂDINARUL *(cu regret)*: Bine, mă duc. Dar nu mult. Te rog, Mix, cu milă! Nu mult. *(Iese.)*

SCENA 4

S-a întunecat. Amurg. Mix nu mai pictează, priveşte doar floarea, ascuns în spatele şevaletului. Intră Max şi Mira.

MAX : Vrei? Nu mai sta pe gânduri, *acum* e momentul. Lasă tot şi vino!

MIRA : Nu ştiu... aş vrea, sigur c-aş vrea! M-am săturat de casa asta, de grădina asta în care nu mă lasă nimeni să pun mâna pe nimic. Mă ţin închisă şi mă păzesc ca pe-o ciumată. Vreau să ies, să fiu liberă, să văd lumea! Cu orice preţ! Şi de-ar fi să mor mâine, o clipă măcar să ştiu ce e viaţa!

MAX : Vii, atunci? Putem pleca în noaptea asta, avem un tren peste câteva ore. Nu-i nevoie să ştie nimeni, le scrii o scrisoare şi le explici totul. Vii? *(Intră Reghina.)*

REGHINA : Ce faceţi aici? Max, ce pui la cale?

MIRA : Iar trebuie să-ţi dau ţie socoteală pentru orice mişcare? De ce nu te duci să pregăteşti cina, suntem destui la masă!

REGHINA : N-am vorbit cu tine! Max, s-o laşi în pace!

MAX : E destul de mare ca să hotărască singură dacă vrea sau nu să fie lăsată în pace.

MIRA : Şi am hotărît. Plec cu el!

REGHINA *(incet)* : Poftim? Unde pleci cu el? Cum adică pleci cu el? Crezi că-i chiar așa simplu? Te crezi de capul tău? Max, ce-nseamnă asta?

MIRA : Ce-ai auzit! Plecăm cu trenul următor. Încă din noaptea asta.

REGHINA : Asta nu se poate. N-am să permit așa ceva. Max, e-adevărat?

MAX : După cum ai auzit.

REGHINA : Și cu mine? Cu mine ce-o să se-ntâmple? Crezi că mă lași așa, crezi că poți să mă abandonezi pur și simplu după atâta vreme? Ai uitat promisiunile pe care mi le făceai? Ai uitat ce-mi spuneai? Că o să mă scoți de-aici, că o să-mi arăți lumea? De când eram copii îmi promiți asta! Ai uitat?

MIRA : Mie, mie mi-a promis! Pe mine mă ia cu el! Tu rămâi la ceapa și la ardeii tăi! *Eu* mă duc cu el! Nu tu, auzi, nu tu!

MAX : Gata, potoliți-vă! Vă iau pe amândouă. (*Râde.*)

MIRA *(izbucnește în plâns):* Nu pe ea! Pe ea nu! Să stea aici! Să plivească buruienile! De asta-i bună!

REGHINA : Max, nu te juca cu mine! Sunt mai periculoasă decât crezi. Tot timpul ăsta în care m-am ofilit printre zarzavaturi nu înseamnă mare lucru! Pot lovi la fel de tare ca acum 20 de ani! Nu mă pune la încercare!

MAX : Ți-am spus doar, vino și tu! Bărbatu-tău e foarte fericit cu florile lui, n-o să-ți simtă lipsa cel puțin zece ani de-acum încolo!

REGHINA : Îți bați joc de mine? De viața mea, de speranțele mele, știi tu oare că n-am trăit decât ca să plec cu tine, că de fiecare dată când plecai singur, fără să spui vorbele alea pe care le așteptam, se rupea inima-n mine? Cu fiecare plecare a ta, se rupea câte o bucată din inima mea. Și între plecările și sosirile tale, nu trăiam decât cu gândul că, poate data viitoare, te voi însoți. Că poate-ai să-mi spui: „Vino, Reghina!" Până mi s-au terminat lacrimile, până mi s-a-mbucătățit inima. Teme-te, Max, nu mai am inimă! Drumurile tale sunt presărate cu bucăți rupte din ea. Ce ai tu în față acum e o femeie fără inimă, capabilă de orice. *(Scoate de sub rochie un pistol).* Chiar și de crimă.

MIRA : Nu, mamă, nu! Ajutor! Tată, tată... *(Iese fugind.)*

MAX : Reghina, nu fă prostii! Asta-i viața. Trebuie s-o iei așa cum e.

REGHINA: Viața ta, poate! Dar de ce mi-ai încătărămat-o pe-a mea cu speranțe goale? De ce? A sosit timpul, Max. A sosit clipa eliberării. Pentru amândoi.

MAX : Nu, nu, să-ți explic... am greșit... Nuuuuu! *(Reghina trage. Max se prăbușește. Intră Grădinarul, urmat de Mira.)*

GRĂDINARUL *(aplecându-se deasupra lui Max):* Reghina, ce-ai făcut?

MIRA *(același joc):* Max! Max, n-ai murit! Așa că n-ai murit? Spune ceva! Max!

REGHINA : Am făcut ce trebuia să fac. Am ucis. Și m-am eliberat. (*Către Grădinar.*) Prostule, ți-am salvat fata! Nu se joacă nimeni cu lucrurile astea!

GRĂDINARUL : Mira e în stare să-și poarte singură de grijă! Crezi c-am fost orb, toți anii ăștia? Chiar crezi că n-am văzut nimic?

REGHINA : Și-atunci... de ce....

GRĂDINARUL : Ca să fii tu mulțumită, Reghina. Ca să nu se ofilească florile din grădină.

REGHINA : Florile-astea s-au hrănit cu speranțele mele, cu viața mea! Mi-au devorat sufletul, mi-au ofilit trupul... Dar s-a sfârșit.

MIRA : Să nu crezi asta! Și eu m-am eliberat! Tot plec. Acum, și pentru totdeauna. Mi-a ajuns... Vă las cu crimele voastre. Sunt liberă, în sfârșit! În sfârșit, liberă! *(Iese.)*

SCENA 5

Reghina, Grădinarul.

GRĂDINARUL : Să-l îngropăm! Repede!

REGHINA : Unde să-l îngropăm?

GRĂDINARUL : În grădină! Aici! Să i se piardă urma. O să spunem că a plecat cu trenul de noapte. Că nu știm nimic.

REGHINA : Adu o cazma! Nu, două cazmale! Nu, mai bine vin cu tine! *(Ies amândoi.)*

SCENA 6

Mix și cadavrul lui Max. Mix se ridică din spatele șevaletului. E semiîntuneric. Își ia pensula și începe febril să picteze.

MIX : Ai fost întotdeauna un afemeiat, frățioare! Până ți s-a-nfundat. Nimic nu e întâmplător, frățioare! Nimic în lumea asta nu e întâmplare. Așteptam ceva, trebuia să termin tabloul. Și iată, acel ceva a venit, frățioare! Nu ți-am făcut niciodată portretul. Dar acum stai acolo, culcat, la picioarele Florii și ești la fel de mort pe cât ai fost până acum. Nimic nu-i pierdut! Te aduc eu la viață, viață adevărată, aici, pe pânză! Tușa maestrului, da! Asta era ceea ce lipsea pentru ca perfecțiunea să fie atinsă. Lasă, frățioare, n-ai murit degeaba! Puțini au norocul ăsta! Ceea ce trebuia să se întâmple s-a întâmplat! *(Intră Polițistul. Pendula bate miezul nopții.)*

POLIȚISTUL : Cine-a tras? *(Vede cadavrul.)* O crimă! La Grădinar, chiar aici! Tu, zugravule, tu l-ai omorît?

MIX : Ce cauți aici? Intri în grădina omului ca la tine acasă? Și-i mai și deranjezi oaspeții!

POLIȚISTUL : Auzi colo! Tu nu vezi că aici s-a petrecut o crimă? Cine l-a omorît? Tu?

MIX : N-ai putea să taci o clipă, te rog? M-ai întrerupt și vezi doar că trebuie să termin tabloul!

POLIȚISTUL : Pictezi pe întuneric? Asta-i o glumă destul de bună, dar nu destul de bună. Ce faci aici?

MIX : Pictez, nu vezi? Numai proștii cred că e nevoie de lumină ca să pictezi! Sau de ochi buni ca să nimerești ținta când tragi cu arcul!

POLIȚISTUL : Hai, hai, lasă pălăvrăgeala! Unde-s Grădinarul și nevastă-sa? *(Intră Grădinarul și Reghina, cu cazmale.)*

REGHINA : Aici suntem! Ați și apărut, ca niște hiene! Dar n-o să-ți meargă așa ușor! Va trebui să te străduiești nițel ca să mă iei de-aici!

POLIȚISTUL : Deci tu l-ai omorît! Bun! Cazul e-aproape încheiat. Ești arestată!

GRĂDINARUL : Stai, băiatule, că mai sunt și eu pe-aici! E nevasta mea, ai uitat?

POLIȚISTUL : Aha, deci amândoi l-ați omorît! *(Se apropie de cadavru, dă să-l atingă.)* Bietul om!

MIX *(pictând febril)* : Nu-l atinge! Nu pune mâna!

REGHINA : Ce facem?

GRĂDINARUL : N-avem de ales! *(Îl pălește cu cazmaua pe Polițist, care cade lângă Max.)* Gata, s-a dus și ăsta!

REGHINA : Și Mix? Trebuie să fi văzut tot!

GRĂDINARUL: Deocamdată, pe Mix îl lăsăm în pace. E inofensiv, e un pic nebun! Nu vezi că nu-l interesează decât tabloul lui? *(Către Mix.)* L-ai terminat, Mix?

MIX *(cu o tușă finală):* Da. Acuma da. Era să mi-l stricați cu Polițistul ăla. Dar e gata. Vreți să-l priviți?

REGHINA : E întuneric.

MIX : Da, da. Pentru voi e întuneric. Mai bine să așteptăm dimineața. Și eu sunt obosit. Mă duc în casă, bine?

GRĂDINARUL : Bine, Mix, du-te!

MIX : Și voi? Nu veniți? A, îi îngropați pe ăștia. Bine, bine! Vă aștept în casă! Mi-e o foame îngrozitoare! Dar cred că va dura, nu? S-ar putea să adorm înainte să veniți voi. În cazul ăsta, noapte bună! *(Iese.)*

REGHINA : Noapte bună! *(Către Grădinar.)* Ce stai? Pune mâna și sapă groapa. Uite-aici!

GRĂDINARUL : Nu, ceva mai încolo, te rog! Te rog! Să nu atingem rădăcinile Florii! *(Întuneric.)*

SCENA 7

Pendula bate ora 5.00 dimineața. Mix și Misitul admiră tabloul.

MISITUL : Da, e o capodoperă. Ai avut dreptate, ieri nu era terminat. Dar cum de ți-a venit ideea?

MIX : Ce idee?

MISITUL : Cu mortul ăsta lângă floare.

MIX : A, asta? Nu știu, e chestie de inspirație.

MISITUL : Aduce un pic cu Max. A propos, unde-i Max?

MIX : Habar n-am! O fi plecat. Parcă... stai puțin! Nu-mi aduc aminte prea bine, dar parcă voia să plece cu trenul de noapte.

MISITUL : Așa, pur și simplu? Dar, mă rog, n-ar fi prima oară. E un tip ciudat! Bine c-ai terminat tabloul. Mortul ăsta e o idee genială!

MIX : Știu! Nu-i nevoie să-mi spui. Eu cu geniul, tu cu banii.

MISITUL *(râde):* Că doar n-ai vrea să fie invers!

MIX : Ba, uneori, da. Cine nu-și dorește să aibă bani?

MISITUL : Dar cine nu și-a dorit vreodată să aibă geniu? *(Intră Reghina și Grădinarul.)*

REGHINA : Bună dimineața!

MIX : Bună! Aseară am adormit înainte de a veni voi. Cred că nu v-ați supărat, nu?

GRĂDINARUL : Nu, nici vorbă!

REGHINA : Putem vedea și noi tabloul, Mix?

MISITUL : Da, sigur! Numai că de-acum e tabloul meu! *(Reghina și Grădinarul se uită la pânză. Stupoare.)*

REGHINA : Ce-i... aici?

GRĂDINARUL : Tabloul ăsta... Ce-i asta?

MIX : Floarea. N-o mai recunoașteți?

GRĂDINARUL : Pânza asta nu părăsește această grădină!

REGHINA : Așa e!

MISITUL : Cum adică? E tabloul meu, eu l-am plătit! Îmi aparține!

MIX : Eu l-am pictat! Nu e al vostru!

REGHINA : Ceea ce ai pictat tu e al nostru. Și asta înseamnă că și tabloul ne aparține!

MISITUL : Prostii! Tabloul trebuie expus, trebuie văzut! Și presimt că o să mă facă miliardar.

REGHINA : Niciodată!

GRĂDINARUL : Tabloul nu iese de-aici! Să fie clar!

MISITUL : Ați înnebunit! Hai, Mix, ia-ți șevaletul și uneltele, să plecăm! Nu mai avem de ce sta. Pânza o iau eu!

REGHINA *(scoate pistolul)* Nu pleacă nimeni! Mai sunt cadavre în grădina asta, încă două n-au la ce să mai strice. Se îngrașă pământul, cresc florile.

MISITUL : Ce înseamnă asta? Mix, tu înțelegi ceva?

MIX : Da. Acuma îmi aduc aminte. Cred că au dreptate. Acum mi-aduc aminte bine. Nu putem ieși de-aici. Înseamnă condamnarea lor.

MISITUL : Nu înțeleg.

MIX : Mortul ăla din tablou... e Max.

MISITUL : Păi spuneai că a plecat cu trenul de noapte...

MIX : Da, dar mi-am adus aminte acum. L-au omorît. Și pe Polițist.

MISITUL : Ce polițist?

MIX : Ăla care m-a deranjat pe mine... nu contează!

REGHINA : Da! Ți-ai adus aminte! *(Către Grădinar.)* Vezi, vezi că am avut dreptate? Nu-i putem lăsa să plece!

MISITUL : Ba pe mine, da! Eu nu știu nimic! N-am văzut nimic! *(Ia tabloul.)* Nu vreau decât tabloul! O să fiu mut ca pământul. Nici nu vă cunosc.

GRĂDINARUL : Nu se poate! Aici rămâneți amândoi! *(Reghina îi smulge tabloul, i-l dă Grădinarului.)*

REGHINA : Și ăsta!

MIX : Lasă tabloul! Nu, tabloul nu!

GRĂDINARUL : În primul rând tabloul!

MIX : Lasă-mi tabloul! Tu ai Floarea, trebuie să pricepi! Lasă-mi Tabloul!

GRĂDINARUL : Tabloul va muri! *(Scoate o foarfecă de grădinărit și vrea să-l taie. Reghina îi ține la respect pe cei doi cu pistolul.)*

MIX
MISITUL } *(deodată):* NU!

(Grădinarul bagă foarfeca în tablou. Fâșiile de covor alb-negre încep să se miște. Floarea se scufundă încet.)

REGHINA : Ce se-ntâmplă? Se cutremură pământul!
GRĂDINARUL : Floarea! Floarea mea!
REGHINA *(scapă pistolul)* : Ce-i asta?
MIX: Tabloul! Tabloul meu!
MISITUL: E al meu!
(Grădinarul scapă tabloul. Totul se mișcă.)
MIX
MISITUL } *(încăierându-se pe tablou)* : E al meu! E al meu!
GRĂDINARUL : Floarea! Floarea mea!

Întuneric.

EPILOG

Scena în dezordine, ca după un dezastru. Bucăți din covor sunt în tablă de șah, unele alb-negru, altele monocrome. Cele 7 personaje, toate în scenă, în poziții dezarticulate. Le-au mai avut în timpul jocului, în anumite momente. Toți vor rosti replicile fără să se miște.

GRĂDINARUL : Care-i regula jocului?
MIRA : Nu se mai știe. Cineva a stricat jocul.
MAX : Și regula a fost ascunsă.
CALUL : Faceți ceva! Vorbiți prea mult!
REGHINA : Ce să faci? Va trebui să inventăm ceva nou!
MISITUL : Am eu o idee!
MIX : Nu tu conduci jocul ăsta!
MISITUL : Nu? Și eu care credeam... Dar cine?
MAX : Cine poate ști?
MIX : Suntem programați.
GRĂDINARUL : Mie nu-mi place să fiu programat așa. M-am săturat să tot joc în tandem cu asta!
MIRA : Ce se ascunde în spatele jocului?
REGHINA : Gândiți! Nu stați degeaba!
MAX : Femeile! De parcă gânditul ar rezolva ceva!
GRĂDINARUL : Cât trebuie să mai stăm așa?
MIX : Până la sfârșit.
CALUL : Faceți ceva! Mișcați-vă! Vorbiți prea mult! *(Se aude un metronom.)* Mai aveți câteva minute!
REGHINA : Cine mută?
MISITUL : Am pierdut șirul!
REGHINA : Să spună cineva! Cine mută? Repede! Repede! N-auziți? *(Bătăile metronomului se accelerează.)*
MAX : Mutați odată! Cineva, oricine, faceți ceva! *(Metronomul din ce în ce mai repede. Heblu. În întuneric.)*
MISITUL : Despre ceea ce nu se poate vorbi trebuie să se tacă.
MIX : Wittgenstein. Asta de la mine ai învățat-o.
Metronomul se oprește brusc.

SFÂRȘIT

ION BREZEANU – 125

În Bucureştiul începutului de veac, „micul Paris" din însemnările călătorilor străini, figura jovială a lui Iancu Brezeanu rivaliza în popularitate cu chipurile grave ale diriguitorilor destinelor publice. Mai ales şarjele din foaia umoristică „Furnica" a lui George Ranetti au eternizat un personaj pe cât de familiar grădinilor de vară, pe atât de profund în replici vrednice să întregească biografia lui Mitică al celuilalt Iancu. De altfel, la senectute, când „pritocea vinurile vieţii", Brezeanu mărturiseşte: „Dacă nu era Caragiale, nu era să fiu eu ...".

Într-adevăr, destinul scenic al actorului a fost marcat de încrederea şi de iubirea lui Caragiale. Încă elev de conservator dramatic la clasa lui Ştefan Vellescu, îl joacă pe Ipingescu din ***O noapte furtunoasă,*** *distribuit de autorul –director, în 1888. La reluarea* ***Scrisorii pierdute*** *la 3 octombrie 1898, reprezentaţie privită de I. C. Bacalbaşa „ca un fel de renaştere a teatrului românesc", Caragiale însuşi „l-a învăţat" rolul Cetăţeanului turmentat, ca apoi să-i analizeze jocul într-un studiu critic ce va face epocă: „Are acest Cetăţean turmentat atâta dulceaţă în ochi şi pe buze, atâta măsură în mişcări, atâta onestitate şi mansuetitudine în suflet, încât încetează a mai fi un tip real înjosit; el se ridică sus şi ia proporţiile largi şi demne ale unui tip abstract...". Aproape patru decenii, pe scena Naţionalului, Iancu Brezeanu va înmâna scrisoarea „andrisantului", îndreptăţind vorba care s-a spus despre el: „Brezeanu e ca vinul, cu cât e mai vechi, cu atât e mai bun!". Din 1906, la îndemnul lui A. Davila, va înfăţişa tragedia nebunului Ion din* ***Năpasta;*** *C. Nottara, creatorul personajului la premiera din 1890, a renunţat să mai apară în rol, după răscolitoarea creaţie a camaradului său.*

Se ridicase o nouă generaţie a Teatrului Naţional din Bucureşti, cea din jurul anului 1890, în plin clasicism scenic dominat de Grigore Manolescu, Aristizza Romanescu, Ştefan Iulian, C. Nottara. Ea numără pe Vasile Toneanu, Ion Niculescu, Aristide Demetriade, Maria Ciucurescu, Ion Livescu, Petre Sturdza, N. Soreanu, Ion Brezeanu – actorii unor stagiuni agitate, cu afişul în grabnică schimbare. Biografiile lor dau măsura a ceea ce numim azi „actorul total". Nimic din registrul dramatic nu le-a rămas străin. Dovadă, şi lista celor aproape 200 de roluri ale lui Brezeanu, majoritatea – creaţii rămase în analele teatrului, de la Molière la Mihail Sorbul, de la Shakespeare şi Gogol la Delavrancea. Harpagon, aşa cum l-a gândit Brezeanu, „putea fi plimbat pe toate scenele lumii, un avar plin de originalitate, comic şi tragic, stârnind râsul şi plânsul cu aceeaşi uşurinţă", ne încredinţează Gh. Ciprian. „Slugarnic şi nemilos, grav şi caraghios, îndrăzneţ şi laş, dl. Brezeanu a ştiut să ne prezinte aspectele esenţiale ale funcţionarului încovoiat înaintea celor mari şi arogant cu cei mici", scrie N. D. Cocea în cronica sa la ***Revizorul,*** *în „Viaţa românească" din 1909.*

În Mogâldici din ***Viforul*** *şi* ***Luceafărul*** *de Delavrancea (1909, 1910), în Bufonul din* ***Regele Lear*** *(1910), în Şbilţ din* ***Patima roşie*** *de Mihail Sorbul (1916), contemporanii l-au aşezat, în preţuirea lor, alături de Petre Liciu (Ştefăniţă), Iancu Petrescu (Cărăbăţ), C. Nottara (Lear). Când tinerii actori G. Vraca, Al. Critico, Marioara Zimniceanu, Cleo Pan l-au avut partener în* ***Negustorul din Veneţia*** *(1924), comparaţia cu tragedianul italian E. Novelli, văzut şi la Bucureşti în rol, n-a fost în defavoarea românului.*

În 1935, când Iancu Brezeanu împlinea o jumătate de veac de carieră (se născuse la 1 decembrie 1868 şi se va stinge în 1940, 17 martie), Constantin Nottara, vorbind despre el, dezvăluia de fapt secretul longevităţii şi rostul istoric al generaţiei lor de întemeietori şi dascăli: „Atâta timp cât vei păstra neştirbită vorbirea ta caldă, pronunţia lămurită, articulaţia ta răspicată, simţirea ta comunicativă şi mintea ta luminată, nimic şi nimeni nu te va răpune".

O credinţă care luminează întreaga istorie a teatrului românesc.

I. Brezeanu în Cetăţeanul turmentat, văzut de pictorul Jean Steriadi

■ **IONUŢ NICULESCU**

MOARTEA UNUI ARTIST

ELVIRA POPESCU

„Elvira Popescu iradiază în jurul ei o viaţă extraordinară, antrenantă, cvasimagnetică. E una din rarele artiste care posedă un întreg registru, fiind capabilă să treacă cu uşurinţă şi promptitudine de la burlesc la cochetărie, de la cochetărie la sentiment, şi de la sentiment la pateticul cel mai violent". Acestea erau cuvintele prin care Gabriel Boissy, unul dintre cei mai severi critici francezi, o definea pe Elvira Popescu în revista „Comoedia" din 6 octombrie 1932.

În 1932, Elvira Popescu, numită „cea mai aristocratică dintre actriţe", „regina teatrului marilor bulevarde din Paris", „extraordinara", „unica", „inimitabila Elvira", cucerise deja de aproape un deceniu până şi pe cei mai rafinaţi şi mai exigenţi spectatori francezi. Dramaturgii scriau piese anume pentru talentul ei de excepţie, pentru temperamentul ei exploziv, vulcanic, pentru farmecul ei irezistibil. Directorii teatrelor din capitala Franţei se luptau să o câştige în distribuţia spectacolelor. În 1932 era deja descoperită şi de cineaştii francezi: realizase în 1931 filmul Sa meilleure cliente **(Cea mai bună clientă), deschizându-şi astfel drumul către ecran, până la** Austerlitz, **turnat de Abel Gance în 1959, sau la** Plein soleil **(În plin soare), succes al lui Alain Delon alături de Elvira Popescu, regizat de René Clément în 1961.**

Fiica unui negustor bucureştean şi nepoata actorului Ion Niculescu de la Teatrul Naţional, Elvira Popescu s-a simţit atrasă de mirajul rampei, reuşind să-şi câştige profesorii, pe Aristizza Romanescu şi pe C. I. Nottara, încă de la admiterea în Conservator, şi publicul, încă de la cea dintâi apariţie pe scenă, în 1912, când o joacă, la numai 16 ani, pe Ileana din Înşir-te mărgărite **de Victor Eftimiu, pe prima scenă a ţării. Imediat după terminarea studiilor, este angajată la Naţional, jucând alături de maeştrii ei în** Sapho **de Alphonse Daudet şi în** Cocoşul negru **de Victor Eftimiu. Succesul şi consacrarea sunt legate însă mai ales de rolul Tofanei din** Patima roşie **de Mihail Sorbul (1916). Cu toate că joacă foarte mult, fie cochete, fie ingenue, în spectacole remarcabile ale Naţionalului, cum au fost** Chemarea codrului **de George Diamandy,** Magda **de Sudermann,** Sluta **de Sebastian Lopez,** Câinii **de Haralamb Lecca,** Sorana **de I. Al. Brătescu-Voineşti,** Dama cu camelii **de Al. Dumas-fiul, Tofana rămâne creaţia ei definitorie. Şi-a dat perfect de bine seama de acest lucru, pentru că imediat după primul război mondial, în Bucureştiul cuprins de febra înnoirilor, când Elvira Popescu părăseşte Naţionalul şi înfiinţează, împreună cu Al. Mihalescu şi Ion Iancovescu, compania Excelsior, succesul sigur rămâne tot** Patima roşie. **Cu** Patima roşie **cucereşte şi Parisul, în 1923, când îndrăzneţii actori ai Excelsiorului întreprind primul turneu în Franţa al unui teatru românesc.**

Verva extraordinară, farmecul, vitalitatea Elvirei Popescu îi câştigă pe parizieni. Invitaţia de a rămâne în capitala Franţei este o urmare firească. Şi ea rămâne, reuşind, chiar de la primul rol jucat aici, Sonnie din Ma cousine de Varsovie **de Louis Verneuil, să-i aibă la picioare şi pe cei mai capricioşi spectatori. Au urmat succese pe cele mai diverse scene: Teatrul Michel, Teatrul Antoine, Renaissance, ba chiar şi Comedia Franceză, fie în piesele lui Louis Verneuil,** L'amant de mon coeur **(Amantul inimii mele),** La bonté **(Bunătatea),** Sang sur l'hermine **(Sânge pe blană),** Le joie d'aimer **(Bucuria de a iubi),** La marche á l'étoile **(Goana după stele), fie în alte lucrări. Printre remarcabilele reuşite ale acestei mari actriţe au fost şi cele din** Pile ou face **(Cap sau pajură) de Romain Coolus,** Education du prince **(Educaţia prinţului) de Maurice Donnay,** Le demi-monde **de Alexandre Dumas-fiul la Comedia Franceză.**

Neobosită, cu o energie nesecată şi o tinereţe cuceritoare, Elvira Popescu a continuat să stăpânească scenele pariziene şi după cel de al doilea război mondial. Dramaturgi dintre cei mai importanţi, precum Maurice Druon sau André Roussin, scriu roluri pentru ea. La contessa **de Maurice Druon, după cum şi** La Mamma **şi** La Voyante **(Ghicitoarea) de André Roussin au făcut săli pline stagiuni la rând în anii '60 şi '70, fiecare spectator dorind s-o vadă pe celebra noastră compatrioată, fermecătoare, sclipitoare, strălucitoare, în ciuda anilor.**

Talentele ei de conducătoare de trupă s-au manifestat plenar nu numai în România, ci şi în Franţa. În 1952 a înfiinţat, împreună cu H. de Malet, Théâtre de Paris, iar din 1956 a organizat celebrele turnee France-Monde Production. Meritele i-au fost pe deplin recunoscute. S-au scris sute şi sute de pagini elogioase despre arta ei, iar autorităţile franceze i-au acordat toate distincţiile posibile, inclusiv Legiunea de onoare.

Şase decenii, din 1923 până în 1993, Elvira Popescu i-a făcut pe francezi să-şi amintească de România, pentru că marea actriţă şi-a păstrat nu numai numele cu rezonanţă atât de românească, ci şi accentul ei unic şi „r"-ul ei puternic, „r"-ul pe care am avut prilejul să-l auzim în filmul lui Abel Gance, Austerlitz. **Din când în când, în cele patru decenii de izolare, au pătruns ecouri ale succeselor ei şi la noi, iar impresiile oamenilor noştri de teatru care au văzut-o la Paris ne-au reîmprospătat imaginea ei. Sică Alexandrescu relatează pe larg întâlnirea sa cu Elvira Popescu, prilejul fiind turneul Naţionalului bucureştean din 1956, pentru că actriţa a fost prezentă la numeroase evenimente româneşti. Revoluţia din decembrie 1989 a fost salutată cu entuziasm de această celebră romancă, născută în zi de 10 mai 1896, zi de sărbătoare naţională, şi plecată în nemurire duminică 12 decembrie 1993, tot o zi de sărbătoare...**

ILEANA BERLOGEA

TEATRUL EUROPEAN LA BUDAPESTA

Cine cunoaşte istoria, nu prea lungă, a Uniunii Teatrelor din Europa constată cu uşurinţă cât de repede a devenit credibil acest organism, care s-a priceput să facă operante discursurile frumoase despre spiritul european şi necesara comuniune culturală pe continent. Un proiect, care multora părea utopic, şi-a găsit, iată, calea de împlinire şi, în doar trei ani de la înfiinţare, faimosul club al domnului Giorgio Strehler (preşedintele acestei Uniuni), a reuşit să-şi pună în aplicare ambiţiosul program destinat armonizării idealurilor artistice, în pofida tensiunilor ce alimentează discordia. Numărul teatrelor afiliate a crescut, activitatea s-a diversificat, atrăgând colaboratori tot mai importanţi (de curând, Centrul cultural Pompidou). Prin festivalul iniţiat cu un an în urmă la Düsseldorf, un public tot mai larg se lasă convins de valoarea teatrului european şi de capacitatea sa de a transmite mesaje pozitive, de speranţă, omenirii traumatizate, la acest sfârşit de mileniu. „Am câştigat azi, declara recent Giorgio Strehler, încredere în noi. Ştim mult mai multe unii despre alţii... ne întoarcem în ţările noastre cerând politicienilor şi oficialilor culturali să dea mai multă importanţă participării noastre spirituale la construirea Europei unite".

Cum se ştie, Uniunea Teatrelor din Europa grupează companii cu renume, ca Piccolo din Milano, Odéon din Paris, Teatrul regal din Stockholm, Royal Shakespeare Company, Naţionalul din Londra şi altele, selectate cu exigenţă din toate ţările continentului. Interesul arătat ţărilor din Est, inclusiv României, reprezentată în acest for de Teatrul Bulandra, nu este unul formal. „Favorizând schimburi, punând la dispoziţia acestor teatre structurile şi organizaţiile sale, preciza domnul Jacques Toubon, ministrul culturii şi al francofoniei din Franţa, Uniunea este pentru acestea un suport material şi spiritual". Am putea adăuga şi faptul că, plasate sub lupa unei observări constante, aceste teatre se află într-o perpetuă competiţie, obligate să respecte contractul moral şi să corespundă prestigiosului nivel. De altfel, vizionarea curentă a premierelor de către membrii Uniunii, invitaţia de a-şi prezenta producţiile în cadrul unor schimburi impulsionează creaţia, expusă astfel unor aprecieri mai largi. Prin cataloagele lor, festivalurile popularizează, pe de altă parte, producţiile teatrelor membre, întocmind grafice minuţioase, adevărate oglinzi ale realizărilor dintr-o stagiune.

După prima ediţie a Festivalului (preconizat să fie anual) lansată cu fast şi succes în Germania, cea de a doua ediţie a avut loc în toamna trecută (23 octombrie – 8 noiembrie) la Budapesta. Micul dar ambiţiosul teatru „Katona József" şi-a asumat această sarcină grea, dovedind curaj (de unde bani? de unde experienţă?), dar şi o bună intuiţie a şanselor de popularizare, fructificate din plin prin programarea pe parcurs a unui adevărat festival paralel, cu producţiile proprii.

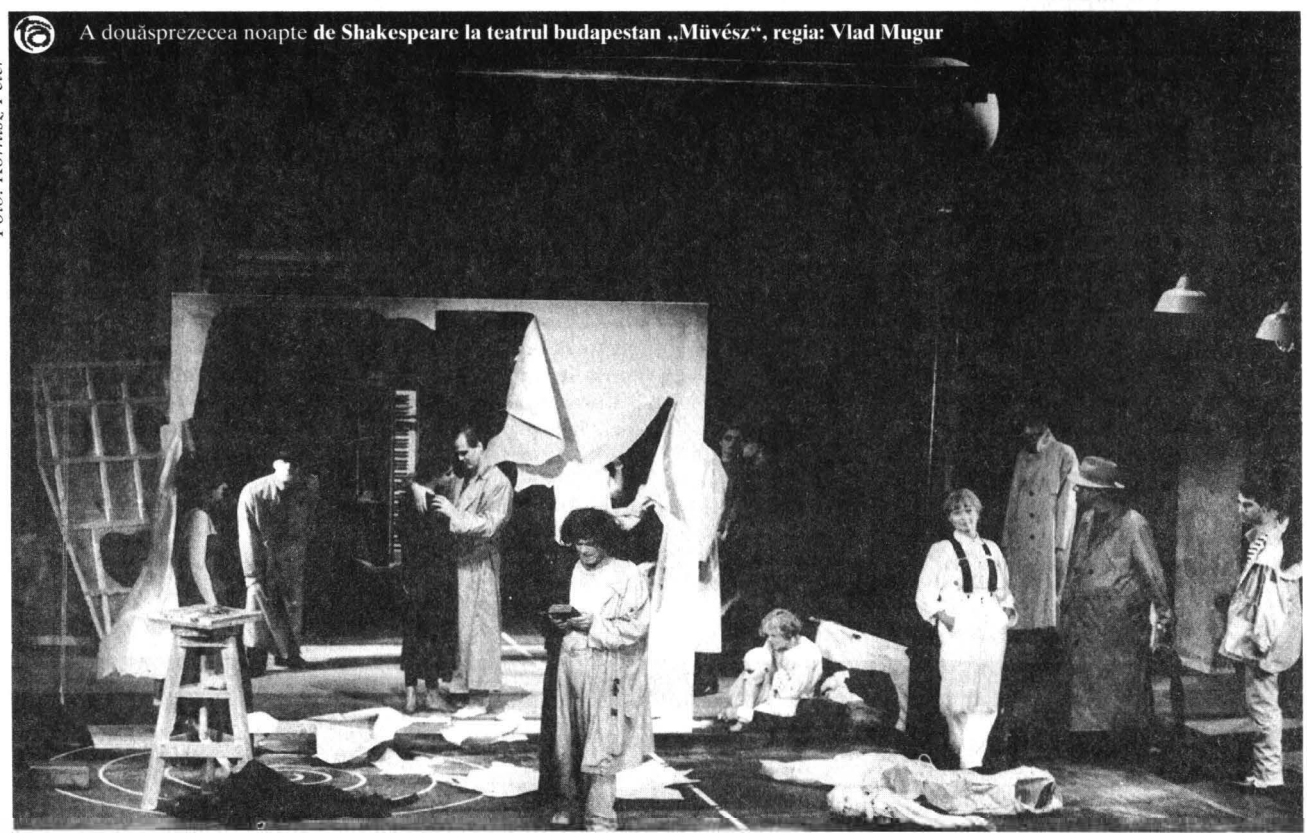
Evenimentul a căpătat aici importanţă naţională, nu numai prin asigurarea înaltului patronaj al Ministerului Culturii din Ungaria, dar şi prin aceea că a dinamizat întreaga viaţă cultural-artistică a Budapestei. Programate în cinci săli de teatru, spectacolele au dominat practic afişul celor mai importante teatre, atrăgând un public numeros şi entuziast. De altfel, regizorul Zsámbéki Gábor, directorul teatrului-gazdă, observa, deplângând anii de izolare, creşterea în prezent a setei de cunoaştere directă a celor mai importante creaţii contemporane pe care o manifestă publicul din Ungaria, hrănit până acum doar cu legende.

Sigur, a existat şi tentaţia comparaţiilor, şi mulţi şi-au amintit de eleganta expoziţie a scenografului Jozef Svoboda, organizată la festivalul anterior, regretând în acelaşi timp absenţa unor personalităţi marcante la deschidere.

Deşi gongul inaugural a bătut poate mai timid, la Budapesta au existat în schimb şi unele surprize plăcute, între care ampla antrenare a tineretului studios al Universităţii, care a asigurat cu traduceri conferinţele de presă, implicându-se eficient şi în problemele manageriale. N-au mai fost simpozioane despre Est şi Vest, semn că optica discriminatorie tinde să-şi piardă obiectul, şi mai toţi s-au plâns de nemiloasa barieră a banilor.

Reîntâlnirea cu Royal Shakespeare Company

Monumentalul teatru înfiinţat în 1879 la Stratford on Avon pentru a celebra creaţia Marelui Brit şi devenit abia în 1961 ceea ce lumea întreagă cunoaşte sub numele de RSC, pare azi obosit de propria-i tradiţie. Actorii fac declaraţii deconcertante despre ameninţarea rutinei şi obligaţia de a crea reprezentaţii muzeistice, comandate şi finanţate de stat. Producătorii vorbesc despre înnoire şi despre profilarea distinctă a celor trei sedii actuale, practic trei instituţii: una la Londra şi două la Stratford. În acelaşi timp, regizorul Adrian Noble, director al Companiei din 1991, declara într-un interviu din Times: „RSC trebuie să fie casa firească a regizorilor, actorilor şi scenografilor interesaţi de teatrul clasic. Scopul meu este să fac din RSC cea mai bună companie clasică din lumea de limbă engleză". Călătorind mult, zic alţii, spectacolele faimoasei companii riscă să alunece spre turistic şi comercial, fapt amendat fără menajamente la conferinţa de presă de chiar membrii trupei. Graficul riguros al premierelor şi turneelor arată că pentru stagiunea 93–94, de pildă, sunt prevăzute 64 de săptămâni de turneu, iar din declaraţiile co-directorului Piers Ibbotson am aflat că distribuţiile se întocmesc astfel încât spectacolele să nu se stânjenească reciproc. În primăvara acestui an, RSC a „bătut lumea" cu spectacolele *Doi tineri din Verona* şi *Iuliu Cezar*, iar în sezonul de toamnă cu *Poveste de iarnă* şi *Legături primejdioase*. Frământările din interiorul



A douăsprezecea noapte **de Shakespeare la teatrul budapestan „Müvész", regia: Vlad Mugur**

Foto: Kornisz Peter

prestigioasei companii n-au afectat însă succesul repurtat la festival în faţa unui public numeros, care a aplaudat frenetic profesionalismul impecabil al englezilor. Fiindcă, deşi duioasa poveste cu intrigi de palat şi neverosimile reîntoarceri la virtute nu şi-a ieşit dintre copertele ei pentru a ne spune cine ştie ce noutăţi, regizorul Adrian Noble a plăsmuit o reprezentaţie strălucind de fantezie şi eleganţă. I s-a reproşat de către unii exagerarea operetistică din tablourile pastorale, saturate de muzici şi dans, dar, unanimi în aprecierea desăvârşitei execuţii, spectatorii au vibrat la frumuseţea imaginilor şi a rostirii. În fond, şi Shakespeare şi-a permis, din când în când, câte o mică vacanţă a spiritului. Dovadă, chiar această *Poveste de iarnă*.

Teatrul în vecinătatea străzii

Dilemele repertoriului nu încetează să ne pună în situaţia de a constata cum poate fi actual un clasic şi cât de indiferenţi ne poate lăsa un text scris ieri, dacă montarea e proastă. Este ceea ce s-a întâmplat cu spectacolul teatrului din Düsseldorf care se anunţa fulminant prin subiectul incendiar extras din paginile ziarelor. Nu trecuse mult de când, acolo fiind, mă îngroziseră oribilele manifestaţii neonaziste şi mă gândeam ce curaj trebuie să fi avut autorul încumetându-se să aducă pe scenă spinoasa problemă a xenofobiei. Klaus Pohl, autor al unei cunoscute trilogii despre Germania postbelică, a avut într-adevăr curaj. Poate şi talent: deşi pamfletul său *Străina perfectă* nu părea nici atât de caustic pentru a vesteji flagelul, nici atât de viguros pentru a ne cutremura. Am văzut, deci, cum în montarea indecisă a regizorului bulgar Dimiter Gotscheff, înecată în măşti şi simboluri, mesajul a căpătat platitudinea unui slogan şi un text care ar fi putut demonstra vocaţia politică a teatrului n-a reuşit decât să producă stupoare şi confuzie în legătură cu ceea ce mulţi mai cred a fi şansa teatrului contemporan.

Cultul vedeteior

Tulburarea produsă de sosirea la Budapesta a celebrului actor de film Michel Piccoli, protagonist în spectacolul Teatrului Odéon din Paris cu *John Gabriel Borkman* de Ibsen, a depăşit toate aşteptările. Grevele de la Air France au prelungit momentul psihologic al aşteptării şi, într-un spectacol al iritării şi nerăbdării, ziariştii care împânziseră holul hotelului păreau a vâna ştirea vieţii lor. Natural, cu taşca pe umăr, artistul a apărut în fine când, renunţând să spere, cameramanii îşi strângeau aparatele, iar alţi câţiva reporteri, adânciţi în voluminosul program al spectacolului, se gândeau cum să-şi încropească materialul. Un tinerel din staff-ul organizatorilor întocmise o listă a solicitanţilor, dar microfoanele şi blitzurile s-au năpustit agresiv asupra vedetei care, cu un zâmbet nonşalant, întreba în dreapta şi în stânga: „Unde mi-e nevasta?". O ziaristă de la TV 5 pretindea că a vorbit cu doamna la telefon, profitând de absurdul situaţiei pentru a se înfige în faţă. Au mai trecut câteva minute de aşteptare până când răsfăţata vedetă avea să ne convingă de tot şarmul şi inteligenţa sa, într-o aşa-zisă conferinţă de presă la care fiecare stătea pe unde putea şi vorbea când apuca. De la istoria numelui său cu rezonanţă italienească şi până la reîntoarcerea artistului la teatru, nimic n-a scăpat curiozităţii amatorilor de senzaţii. Şi aşa am aflat că lui Michel Piccoli teatrul îi place tot atât de mult ca filmul („e ca un antrenament"), că rolul Borkman a fost opţiunea sa, pentru că i se pare un personaj care rimează cu timpul acesta (e făcut din putere, bani şi utopie), că e prieten cu regizorul Luc Bondy, cu care a mai făcut şi alte spectacole, că nu-i plac traducerile la cască, fiindcă împiedică spectatorul să urmărească actorul şi-l scot din atmosfera spectacolului, că, în fine, crede în viitorul teatrului care e „magnific" şi nu va muri niciodată. În ziua următoare s-a anunţat o repetiţie cu public. Poate şi pentru că cele două reprezentaţii programate în festival la Teatrul de Operetă, cu o capacitate de cca. 800 de locuri, n-au satisfăcut totuşi cererile. Oricum, Michel Piccoli nu şi-a dezamăgit publicul, iar noi am înţeles că un spectacol poate fi propulsat şi de marea popularitate a vedetei.

Un succes al Teatrului Bulandra

Cunoscut publicului budapestan (cea mai proaspătă amintire fiind *Visul unei nopţi de vară* în regia lui Liviu Ciulei), Teatrul Bulandra (membru din 1992 al Uniunii) era aşteptat să reediteze succesul de la Milano, unde acelaşi spectacol, *Teatrul comic* de Carlo Goldoni în regia lui Silviu Purcărete, produsese o atât de bună impresie. În sala mică a Teatrului „Katona József", unde s-au dat două reprezentaţii, au încăput însă prea puţini din cei care voiau să-i vadă pe artiştii români. Mai mult actori, oameni de teatru, ceea ce a fost într-un fel în beneficiul acestui spectacol atât de special despre condiţia teatrului şi despre drama artiştilor într-o lume crepusculară. Deşi amplasamentul scenic era sensibil diferit de acela de acasă (cu toate strădaniile scenografului Mihai Mădescu de a adapta decorul), deşi actorii nu mai jucaseră de mult spectacolul, iar tracasările călătoriei nu le lăsaseră răgazul

Michel Piccoli în John Gabriel Borkman de Ibsen

reculegerii, cu toate temerile regizorului care, în repetiţii istovitoare (numai românii ştiu să se încovoaie astfel în turnee), era pe punctul de a-şi abandona creaţia, printr-un efort de concentrare şi dăruire, spectacolul a impus, a fost aclamat şi bine comentat. Cum în ţară n-a fost înconjurat cu prea mult entuziasm, s-ar putea spune că imponderabilele şi surprizele din deplasare îi prieşc mobilizând în chip unic distribuţia de vedete şi proverbialul geniu al actorului român. O bună parte din timp, nemairezistând în picioare, în sala sufocată de lume, mi l-am petrecut în foaier, urmărind cu plăcere grija cu care îşi pregătea intrările micul grup al măştilor. Şi m-am gândit atunci că disciplina şi rigoarea unor confraţi de prin alte părţi, uneori mai puţin talentaţi, încep să prindă şi la noi.

După spectacol am cules şi primele impresii. De la criticul belgrădean Kiril Cirilov, selecţionerul BITEF-ului, pe vremea când acest festival exista: „Sunt surprins de prospeţimea şi imaginaţia lui Purcărete; vreau să-i văd şi alte spectacole"; de la actriţa maghiară Udváros Dorottya, care a apreciat rafinamentul spectacolului, stilul de mare fineţe şi unitate, pendularea între tragic şi comic, mărturisind că şi ea a jucat Goldoni, dar că nu i-a „ieşit" întotdeauna, tocmai pentru că e foarte greu de „simţit" tonul exact al pieselor sale. Elena Alexeeva din Sankt-Petersburg, impresara celebrului Lev Dodin, amesteca „beautiful" cu „prekrasnîi", încercând să mă facă să înţeleg cât de mult i-a plăcut, iar Gábor Zsámbéki a oferit românilor şampanie. Câţiva spectatori m-au întrebat de ce n-au ieşit actorii la aplauze. A trebuit să le explic convenţia acestui spectacol al cărui final e ca însăşi clipa efemeră a teatrului: fără întoarcere.

La premiera regizorului Vlad Mugur

O coincidenţă fericită a făcut ca într-una din serile şederii la Budapesta să mă aflu la premiera cu *A douăsprezecea noapte* de Shakespeare, pe care regizorul Vlad Mugur, împreună cu scenograful Helmut Stürmer şi costumiera Lia Manţoc, o semna la Teatrul „Müvesz". Un teatru nou, cu proiecte ambiţioase şi multe vedete... de film, unde regizorul român a fost invitat să colaboreze, venind din Germania. Mi-a povestit cât de grea a fost acomodarea, cum s-a luptat să facă o echipă din actori obişnuiţi aici să joace doar pentru ei, aşa încât, văzând spectacolul, am înţeles şi mai clar motivul distanţei dintre propunerile regizorului şi execuţia ansamblului. În viziunea sa de fin ironist, Vlad Mugur ar fi vrut ca această piesă să „sune" ca o manipulare de măşti care amestecă realitatea cu imaginile ei deformate de travestiuri, încurcând astfel descoperirea adevărului. Ar fi vrut şi un joc pe muchie între grotesc şi melancolie pentru ca opera lui Shakespeare să-şi dezvăluie ceva din sensurile adânci despre raporturile artei cu viaţa. De aceea, poate, a imaginat în bufonul Feste un artist-magician care animă cadrele, fixându-le totodată pe şevaletul său anacronic. Un decor ca un panopticum de obiecte disparate ar fi putut să fie o scenă a lumii dacă actorii i-ar fi conferit această semnificaţie. În orice caz, pentru şcoala tradiţionalistă profund înrădăcinată în teatrul din Ungaria, care duce o acută lipsă de regizori, experimentul încercat de un regizor cu prestigiul şi originalitatea lui Vlad Mugur nu va rămâne probabil fără urmări. Cu atât mai mult cu cât echipa grupată de bunăvoie în acest nou teatru, semnificativ numit „de artă", simte nevoia unor înnoiri. E sigur însă că în România regizorul ar fi fost mai bine înţeles.

DOINA PAPP

INSTITUTUL BENJAMENTA

Nu știu cât de cunoscut este Robert Walser în România. În orice caz, francezii l-au descoperit târziu: romanul său ***Jakob von Gunten,*** scris în 1909, a fost tradus de-abia în 1960, sub titlul ***Institutul Benjamenta.*** Numele traducătoarei, cunoscută psihanalistă și specialistă în domeniul german, Marthe Robert, a permis o recunoaștere rapidă dar postumă a scriitorului elvețian. Robert Walser, născut în 1878 lângă Berna, a murit în 1956 într-un azil psihiatric. Neglijat și disprețuit în tinerețe, Walser, contemporan cu Robert Musil și Franz Kafka, a încetat să scrie spre mijlocul vieții; critica și gloria l-au descoperit târziu, dar autorul a rămas complet indiferent la toate aceste mărturii tardive de prețuire: în ultimii treizeci de ani de viață, Walser a ales tăcerea ca singur răspuns valabil în fața unei lumi ostile și agresive.

Poet și romancier, Robert Walser este un scriitor la răspântia între două lumii: stilul său simplu, transparent continuă parcă povestirile Fraților Grimm. Dar Walser duce mai departe povestea, de acolo de unde feeria copilăriei o întrerupsese. Eroii săi au intrat deja în lumea modernă a „oamenilor fără calități", în lumea indivizilor umili, șterși și fără viitor. Toată opera lui Walser glorifică eșecul ca țintă supremă, fără nici o speranță de compensație sau de recompensă. Personajele sale trec prin viață cu un pas hotărît, cu ochii larg deschiși: eterni vagabonzi neîmpliniți a căror singură ambiție este aceea a nimicului, a zeroului absolut. Indentitatea între autor și personajele sale este tulburătoare. Se pare că Walser, în timp ce era deja publicat ca poet și jurnalist, s-a angajat în multe rânduri ca lacheu sau om de serviciu, cum se spune în românește „femeie la toate" (expresia apare într-una din scrisorile sale și este, de altfel, titlul unuia dintre romane). Pasiunea aceasta a eșecului, deghizată, într-un roman ca ***Institutul Benjamenta,*** în dragoste pentru „serviciu" – Institutul Benjamenta este o școală de servitori pentru casele din lumea mare –, pasiunea aceasta de a deveni și de a rămâne „nimeni" nu s-a oprit la întâmplările vieții lui. Ea a atins opera însăși, marcând-o profund: Walser și-a distrus o parte din lucrări, a încetat să mai scrie, înspăimântat parcă în pragul marii literaturi în care intrase și în care se considera un intrus. Între „lumea suspusă" și „lumea de jos", Walser a ales-o pe cea din urmă, cu toate consecințele ei dezastruoase. Și, totuși, ambiguitatea, farmecul acestei umilințe asumate de bunăvoie până la ștergerea și dispariția totală a eului, amestecul de respect și de ireverență, de gravitate și transparență constituie originalitatea lui Walser și-l definesc ca pe un mare scriitor.

Institutul Benjamenta sau ***Jakob von Gunten*** este definit în primul rând ca un basm. Dar un basm, așa cum am mai spus, care continuă dincolo de linia destinului feeric, eroii eșuând într-o realitate necruțătoare. Institutul Benjamenta este o școală pentru servitori condusă de Domnul Benjamenta, un tip imens cu alură de căpcăun, și de sora lui, Domnișoara Lise, stăpână nemiloasă, purtătoare, ca toate zânele, a unei baghete magice. Un tânăr de familie bună, Jakob von Gunten, se înscrie în acest institut special pentru a pierde orgoliul strămoșesc sub povara umilințelor și a mizeriei. Iată așadar cadrul, unde, ca în toate basmele, tânărul prinț trebuie să treacă mai multe probe pentru a cuceri în final tronul și prințesa. Mecanismul acesta se dereglează însă repede: zelul excesiv al tânărului von Gunten dislocă unitatea precară a ansamblului. Zâna, Domnișoara Lise, moare din lipsă de iubire, căpcăunul eșuează la rândul său sub farmecul tânărului aristocrat. Nimeni nu moștenește regatul (Institutul), ce dispare în neant, toți elevii pleacă unde văd cu ochii, basmul se termină cu imaginea celor doi eroi, elev și profesor, vagabonzi pe căi obscure. „De acum, spune Jakob von Gunten, nu mai vreau să mă gândesc la nimic. Nici măcar la Dumnezeu? Nu. Ce nevoie am să mă gândesc la el? Dumnezeu este alături de cel ce nu gândește." Câteva pagini mai inainte, putem citi: „cel ce știe să meargă nu lasă urme". În 1956, Walser a murit într-o plimbare singuratică, undeva, pe zăpadă, în ajunul Crăciunului.

Joël Jouanneau, regizorul spectacolului de astăzi, de asemenea autor de teatru, este pasionat de Robert Walser. Acum câțiva ani el a semnat o altă adaptare după un roman de Walser. ***Frații și surorile Tanner,*** care a cunoscut un mare succes. De altfel, publicul românesc a avut ocazia să cunoască o realizare a tânărului regizor francez, **Ipoteza** de Robert Pinget, prezentată în cadrul festivalului Primăvara Libertății din 1990. Se înțelege, deci, că Jouanneau preferă autori aparent dificili, dar unde problemele esențiale ale raportului individului cu lumea sunt puse cu o mare limpezime și cu o mare economie de mijloace. Dificultatea majoră rezidă însă în această simplitate a tonului, căci esența nu are nevoie de multe cuvinte, doar superficialul se pierde în detalii și ornamente. Walser nu este un dramaturg, de fiecare dată Jouanneau a adaptat pentru scenă un material romanesc, a făcut să se audă vocile multiple ale unui text scris ca o confesiune și destinat lecturii. ***Institutul Benjamenta*** este un roman scurt, scris la persoana întâi, unde tânărul aristocrat von Gunten își relatează impresiile și mai ales angoasele. Perspectiva e deci unică, ne aflăm, în limbaj cinematografic, în fața unei „camere subiective". Jouanneau vizualizează însă imaginile acestui monolog, variază unghiurile de vedere, ne face să auzim vocile celorlalte personaje, face să răsune corul elevilor-servitori, personaj unitar și multiplu în același timp. Dacă romanul debutează direct cu confesiunea elevului von Gunten, spectacolul se deschide cu un dialog imaginar între acesta și un interlocutor misterios, un soi de dublu diabolic care îi transmite credința într-o lume de nimic și unde nimic nu contează. O clipă de întuneric și iată-ne brusc confruntați cu Institutul Benjamenta și elevii săi. Tot spațiul scenic este restrâns, mișcările sunt reduse practic la minimum, strivite aproape la două dimensiuni. Pe un fundal de catifea neagră, pe toată înălțimea scenei, elevii, în uniforme de un cenușiu sumbru, sunt așezați pe strapontine negre, suspendați ca niște insecte într-o vitrină de muzeu. Un cadru alb ca rama unui tablou cu o fotografie de clasă separă spațiul scenic. În proscenium evoluează personajele principale: domnul Benjamenta, imobil, pierdut în obscuritate, domnișoara Lise și Jakob Kraus, fostul elev preferat, are drept la un colț de scenă. Elevii-servitori scandează în cor elementele esențiale ale manualului școlii: „Noi, elevii Institutului Benjamenta, nu o să ajungem niciodată nimic, căci vom fi întotdeauna oameni umili și subalterni. Noi învățăm în primul rând să fim supuși și răbdători, două calități care ne asigură puține succese, sau chiar deloc. Succese interioare, bineînțeles". Răcnite pe un ton monocord, dar vioi, replicile acestea capătă un umor neașteptat și violent, institutul apare astfel ca un corp colectiv, monstruos, bine reglat și a cărui dislocare finală se produce ca prăbușirea unui castel din cărți de joc.

Joël Jouanneau, cu o echipă de tineri actori, omogenă și de calitate, a reușit astfel un spectacol ce impresionează puternic, de o mare forță vizuală, deși realizat cu mijloace reduse la minimum. Totul este rezultatul unei comprimări intense de emoție și de inteligență scenică. ■

DOUĂ SPECTACOLE DIN FESTIVALUL DE TOAMNĂ PARIZIAN

Nu pot spune că repertoriul Festivalului de toamnă îndeamnă neapărat la joc şi zburdălnicie. Dimpotrivă, o anume constantă tragică, dacă nu de-a dreptul sinistră, domină alegerea pieselor, ca o obsesie a morţii şi a permanenţei angoasei umane. După Virginia Woolf sâu Robert Walser – prima s-a sinucis, al doilea a murit în casa de nebuni –, orizontul nostru teatral pare să se întunece din ce în ce mai tare; moralul spectatorului de rând e pus la grea încercare. Din fericire, un optimism fără leac mă ajută să ies cu bine din toate aceste probe ale imaginaţiei oamenilor de teatru.

Sursa de inspiraţie a primului spectacol despre care scriu este de-a dreptul macabră. **Dispăruţii,** după un scenariu original pus în scenă de autor, Bruno Meyssat, invocă spiritele, amintirea dispăruţilor din naufragiul Titanicului, pierdut – toată lumea ştie – „pe o mare calmă şi pe o vreme senină", cum ne spunea şi Tudor Muşatescu. Dar Bruno Meyssat nu scrie **Titanic vals** şi spectacolul său este mai degrabă un bal de spectre, cutremurător, de o forţă deosebită. Dincolo de atracţia morbidă, care nu poate interesa în sine teatrul, ceea ce trebuie reţinut sunt personalitatea regizorului şi, bineînţeles, calitatea şi originalitatea căutărilor sale. Bruno Meyssat vine din Grenoble, unde conduce de mai mulţi ani o cunoscută companie teatrală, „Le Cargo". Meyssat şi trupa sa fac parte din teatrul experimental francez, sunt relativ tineri moştenitori ai tradiţiei angajate apărute în urma mişcărilor studenţeşti din mai '68. În general, Meyssat preferă un teatru de imagini, fără mult text, un teatru construit ca o cuşcă a memoriei, unde scena devine un fascinant „palazzo mentale", iar teatrul său, dificil şi preţios, „una cosa mentale", o afacere a spiritului. Citatul acesta nu este inocent, deoarece universul lui Meyssat este în primul rând pictural. **Dispăruţii** animă astfel o lume suprarealistă, demnă de Magritte sau de un Dali. Sunetele, obsesiile muzicale, efectele de lumină amplifică această senzaţie de lume stranie, scufundată în negura oceanului sau a memoriei. Una dintre cele mai superbe definiţii ale teatrului, datorată lui Gordon Craig, este aceea a unui spaţiu unde invizibilul devine vizibil. Astfel, tentativa lui Meyssat de a da corp şi viaţă unor fantome de legendă se revelează fundamental teatrală.

În fond, de la Teatrul Morţii, al polonezului Kantor, manifest revoluţionar care, recuperând memoria personală a creatorului, a dispărut o dată cu el, la redescoperirea unor experienţe orientale, teatrul de astăzi, mai mult ca niciodată în căutarea unor surse magice pierdute, ne-a obişnuit cu frecventarea morţilor şi a infernului, cu viziuni de cenuşă şi de apocalips.

Prezentat la Beaubourg, pe scena mare din subsolul Centrului Pompidou, loc unde mai răsună parcă intonaţiile stranii ale defunctului Tadeusz Kantor, **Dispăruţii** este un moment de teatru intens, jucat într-o semiobscuritate propice fantomelor, dar mai ales favorabilă iluziilor teatrale. Spectacolul nu reconstituie drama naufragiului, nu are nimic anecdotic. Suntem undeva în fundul oceanului, efecte de lumină pe tavan, pe pereţi sugerează transparenţa lichidului care acoperă personajele. Apa e prezentă din abundenţă pe scenă: într-o vitrină-acvariu se scufundă lent o pereche de pantofi, alte obiecte pierdute zac în jurul piscinei sau pe fundul oceanului. Un soi de bazin din scânduri, unde colcăie o apă neagră, ocupă centrul platoului; actorii nu ezită să intre în apă, se joacă, parcă, cu valurile molcome, pletele lungi ale unei fete plutesc ca nişte alge, în faţa noastră un personaj este înghiţit de apă, de întuneric, apoi, în final, un corp gol, livid sub lumina reflectoarelor, este pescuit, purtat ca o statuie a lui Isus, Pietà macabră şiroind de apă. Ceea ce îl preocupă pe Meyssat, până la a deveni obsesie angoasantă, este actul dispariţiei în sine, trecerea dincolo de pragul vizibilului. Pe această lume suntem cu toţii în trecere. Dispăruţii de pe Titanic, invocaţi de „Cargoul" din Grenoble, nu sunt decât o ultimă şi imposibilă tentativă de a fixa, pe placa de argint a teatrului, urmele unor oameni care au fost; doar urmele şi nimic mai mult.

Cel de al doilea spectacol care merită a fi pomenit se revendică de la un adevărat monument, piatră fundamentală a teatrului modern. **Woyzeck** de Georg Büchner – acest fragment neterminat, descoperit mult după moartea autorului în 1837, jucat cu frenezie de expresioniştii germani, care recunoşteau în el un precursor – a tentat cei mai mari regizori şi actori de-a lungul anilor. De la Max Reinhardt, în 1921, la Werner Herzog, care a făcut în 1979 un film cu Klaus Kinski în rolul principal. Ceea ce rămâne modern în acest text, scris în primele decenii ale secolului trecut, este tocmai latura neîncheiată a scrisului, expresia sa lapidară, şi mai ales forţa imaginilor. Büchner s-a inspirat dintr-un fapt divers: Woyzeck este un biet soldat, umilit, brutalizat, utilizat în experienţe medicale stupide, înşelat şi împins, ca într-un coşmar, către actul final: uciderea femeii necredincioase. Faptul că piesa lui Büchner continuă să intereseze publicul de astăzi dovedeşte, fără îndoială, perenitatea textului, dar şi perenitatea mizeriei umane. Constatare - care l-a motivat pe Jean-Pierre Vincent, regizorul actualului spectacol montat la Théâtre des Amandiers din Nanterre, prezentat în cadrul Festivalului de toamnă la Teatrul Rond Point de lângă Champs Elysées. Spectacolul este jucat deci într-o mini-deplasare, pentru a atrage un alt public şi mai ales pentru a pune în valoare vedeta care joacă în rolul principal: Daniel Auteuil. Daniel Auteuil este un actor celebru de film, cu mult farmec şi energie comică; la început a jucat şi a plăcut în câteva piese uşoare, şi a surprins mai ales, acum câţiva ani, într-o compoziţie dramatică neaşteptată dintr-un film după Pagnol, **Manon des sources,** Pagnol fiind considerat, cu nostalgie şi cu multă indulgenţă, un soi de autor-fetiş al francezilor. De atunci, Daniel Auteuil a urcat vertiginos pe firmamentul stelelor de cinema şi de teatru – talentul său multiplu, viguros impunându-se ca o evidenţă şi o valoare sigură. Experienţa pe care o încerca Jean-Pierre Vincent, regizor serios şi adeseori inspirat, avea multe şanse de reuşită. Din nefericire, spectacolul nu convinge, e lipsit de forţă dramatică, de fior, de rigoare chiar. Un cadru scenografic semnat de Lucio Fanti ne propune cu multă ingeniozitate o lume ca un joc de cuburi multicolore, un decor ce funcţionează ca o cutie magică ce se închide şi se deschide precum o jucărie uriaşă. Dar totul e prea frumos, prea colorat, ca o feerie de Carlo Gozzi. Textul lui Büchner sună aici plat, aproape sărac. Pe alocuri, spectacolul e pur şi simplu tautologic: „Luna e roşie", exclamă Marie, cu puţin înainte de a fi înjunghiată. „Roşie ca un cuţit", îi răspunde Woyzeck. Ei bine, în spectacolul lui Vincent şi Fanti suntem pe marginea lacului, străjuit de nişte teci metalice strălucitoare, ce se reflectă pe plafon, pe pereţii sălii, ca nişte stele de carnaval şi, pe această replică, se aprinde promt o lumină roşie ca Luna din poveste... Vincent a vrut să dea o dimensiune cosmică dramei lui Woyzeck, dar spectacolul său nu are aripi, nu decolează. Şi e păcat, deoarece Daniel Auteuil nu e deloc fals, compoziţia sa e justă, el are un stil de joc cinematografic, redus la minimum de dramă, de expresie, şi care corespunde fără îndoială scrisului lui Büchner. ■

Proiecte generoase

– dialog cu Eli Malka, directorul Uniunii Teatrelor din Europa și al Festivalului de la Budapesta –

– Să începem cu începutul. Cum ați selectat spectacolele pentru acest festival?

– Nici la primul și nici la al doilea festival n-a fost suficient timp pentru a cere teatrelor spectacole special pregătite. Am hotărît, deci, ca deocamdată să mergem pe oferta lor, pe selecția lor proprie. Idealul nostru este însă ca la a treia ediție, la Roma, sau la a patra, la Stockholm, festivalul să se desfășoare în jurul unei teme. Visul meu este să avem chiar un festival de premiere, care comportă un risc, e adevărat, prin prezentarea unor spectacole neîncercate la public și nevizionate în prealabil, dar cred că acest risc merită asumat.

– Și acum există, se pare, noutăți absolute.

– Da. Regizorul Declan Donnellan, director-adjunct al Teatrului Național din Londra, ne propune o piesă și un spectacol în premieră. Ceva de mare actualitate, despre cruzime, motiv suficient ca să-l acceptăm.

– După experiența de până acum, cum apreciați utilitatea acestor reuniuni?

– Foarte pozitiv. Ne dau posibilitatea de a ne întâlni, de a vedea spectacole, de a comunica și a ne cunoaște mai bine. Sigur, nu toată lumea e în același timp de față, dar sunt câte două-trei trupe care se încrucișează. Pot fi văzute, apoi, spectacolele teatrului-gazdă. Anul trecut la Düsseldorf, acum la Budapesta. Importante sunt și legăturile de prietenie care se fac, întâlnirile între directorii de teatre care pot stabili schimburi, colaborări. Anul acesta a existat și inițiativa extraordinară de a invita tineri regizori într-un fel de stagiu de pregătire, dându-li-se posibilitatea de a vedea spectacolele marilor companii europene.

– Am remarcat, de asemenea, prezența în acest an a Școlii internaționale de teatru de la Paris. Ce ați urmărit invitând-o?

– Școala internațională de teatru a profesorului Jacques Lecocq are elevi din toată lumea, care se formează aici în timp de trei ani. Studiază mima, expresia corporală, cântul, masca. I-am invitat pentru a face un stagiu la Institutul de teatru ungar și apoi o demonstrație cu spectacolul rezultat.

– Pare o formă de diversificare a direcțiilor de activitate ale Uniunii. Mai sunt și altele?

– Da. Am invitat, de asemenea, **Asociația internațională a criticilor de teatru** să-și țină adunarea pe parcursul festivalului. Pe lângă posibilitatea pe care am oferit-o fiecărei țări de a trimite un critic de specialitate.

– Cum colaborați cu Teatrul Bulandra?

– Teatrul Bulandra este, cum se știe, membru cu drepturi depline al Uniunii Teatrelor din Europa. Avem legături foarte strânse. Eu personal am fost în acest an la București de cinci ori, în timp ce la Londra, de pildă, unde avem doi membri, n-am fost niciodată. Și asta pentru că ne interesează foarte mult cum se integrează țările din Est. Teatrul Bulandra a găzduit și o adunare generală a Uniunii, anul trecut. Piccolo Teatro a invitat Bulandra la Zilele Goldoni, la sugestia domnului Strehler. Iată că sunt nenumărate posibilități de a-și arăta producțiile în străinătate. Sper că vor fi și alte colaborări. Există un proiect cu Anglia, cu regizorul Declan Donnellan, care va realiza, cu actori români și englezi, o coproducție. Probabil **Boris Godunov**. Într-o zi, vom organiza și un festival cu asemenea coproducții bilingve sau multilingve.

– Când v-am adresat titlul de director ați protestat. De ce?

– Pentru că festivalul are întotdeauna trei directori. Cel al teatrului care a găzduit ediția anterioară, al aceluia care organizează ediția în curs și eu ca reprezentant al conducerii. Pentru această ediție directorii au fost deci Volker Canaris de la Düsseldorf, Zsámbéki Gábor de la „Katona József" și cu mine.

DOINA PAPP

Din nou Shakespeare

Celălalt spațiu teatral regal, Teatrul Național, era, firește, mai sărac în Shakespeare. Se juca doar **Macbeth** la Teatrul Olivier, sala mare, de aproape 2 000 de locuri, a teatrului. Teatrul Național Regal are și el o clădire modernă de beton și sticlă, multistratificată și multidimensională, spațiu vast ce găzduiește trei săli de spectacol, baruri, restaurante, librării etc.

Am socotit **Macbeth**-ul de aici un eveniment. În primul rând pentru că, după mine, este cel mai bun spectacol al teatrului din acest moment. Pe urmă, este spectacolul în care l-am văzut prima dată „pe viu" pe Alan Howard, una dintre legendele moderne ale teatrului britanic.

Alan Haward nu mai are 25 de ani, ca atunci când uluia Bucureștii jucând Oberon în **Visul unei nopți de vară**, montat de Peter Brook (spectacol pe care îl cunosc din cărți). Este un bărbat de 50 de ani, cam pirpiriu, dar cu o bună condiție fizică, agil, cu forță, cu farmec, cu o minunată expresivitate a rostirii (o calitate pe care critica și publicul i-o recunosc unanim). Dar, mai presus de toate, Howard e o adevărată personalitate actoricească. Și nu e greu de remarcat acest lucru. Există în ființa oricărui mare actor, de pe orice meridian al globului, ceva ce îl deosebește fundamental de ceilalți de pe scenă, chiar și atunci când nu este în formă maximă, chiar și atunci când nu face dintr-un rol o mare creație. Este cazul Macbeth-ului lui Alan Howard. Acest rol nu depășește granițele unui lucru foarte bine făcut. Am întâlnit la el o inspirată combinație de candoare și cruzime, de forță și lașitate, de frumos și respingător, de siguranță și incertitudine, iar toate acestea, fără să aibă aură, purtau pecetea unui mare creator, la care nu puteai să nu te uiți cu admirație.

Îl acompania Anastasia Hille, o stranie prezență scenică, configurând cea mai neașteptată și mai convingătoare Lady Macbeth văzută de mine. Anastasia Hille are vreo 25-28 de ani, e înaltă, foarte subțire, fragilă și uscată, dar cu un temperament exploziv, ușor bolnăvicios. E blondă, suavă și cu o voce de vrăjitoare, foarte expresivă și impetuoasă, imprevizibilă, luminată de un foc lăuntric adesea întunecat de gândurile negre ale eroinei. S-a străduit cu prudență să justifice personajul și, pe cât se poate, a reușit. Dacă e să spun adevărul, marea revelație a serii a fost această incandescentă făptură ce a ars până la cenușă în trei ore de spectacol.

Richard Eyre, directorul artistic al teatrului (cel care a regizat și **Richard III** cu Ian Mc Kellen, văzut și de publicul bucureștean), a conceput un spectacol robust, viril, butucănos pe alocuri, plin de mistere, umbre și capcane. Decorurile erau practic imateriale, fiind „construite" din

jocuri de umbre, penumbre şi foc. Pereţi, fundături, spaţii incerte, pădure, săli de masă, tron, consiliu, totul era delimitat de negrul unor umbre din care tâşnea foc, în mod brutal şi neaşteptat. Ultimul loc de unde a ieşit o flacără arămie a fost însăşi teasta regală a lui Macbeth, înfiptă demonstrativ într-un mâner de spadă, în mijlocul scenei uriaşe. Cred că e pentru prima oară, după ani buni, când văd mijloace regizorale atât de conturate şi, totuşi, atât de bine justificate, fără să am la sfârşit gustul sălciu al efectului făcut de dragul lui însuşi. M-a mirat faptul că, deşi cel mai bun titlu din repertoriu, spectacolul cu **Macbeth** era singurul la care am văzut scaune goale în sală. Multe.

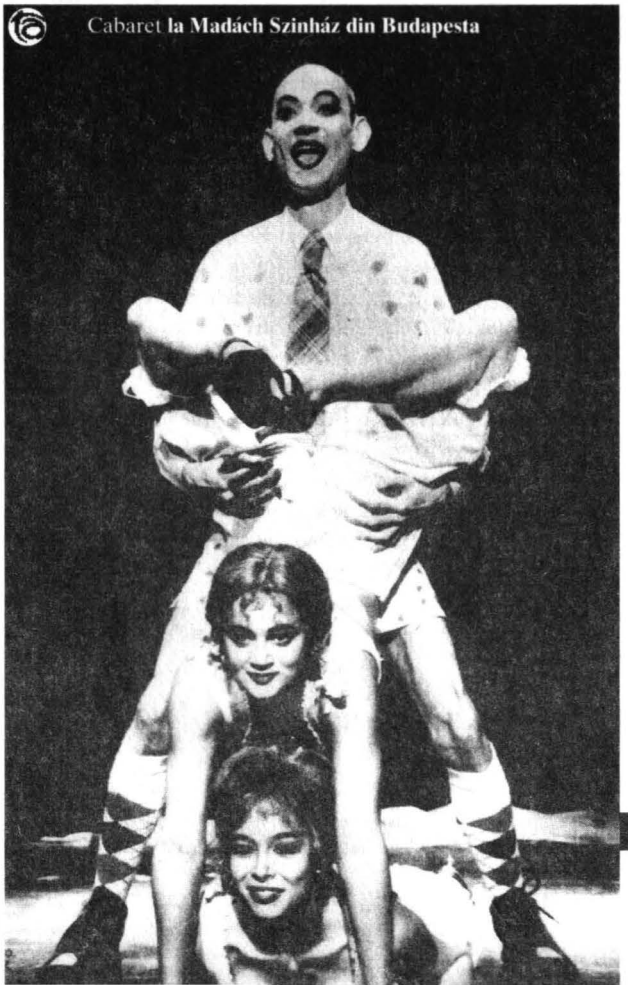
Aceasta este imaginea marelui Will la el acasă în vara lui 1993. Un univers magic pe care britanicii îl cultivă cu aceeaşi veneraţie, uneori chiar obsesie (titluri ca **Mult zgomot pentru nimic** au pătruns până şi în teatre de bulevard, cum este „Queen Theatre", unde aşa ceva nu s-a mai jucat de 20 de ani). O lume uluitoare, în care slujitorii englezi ai Thaliei investesc, pentru a o ilustra, cele mai moderne şi scumpe utilaje, exagerând uneori cu dotarea tehnică, dar călăuziţi de o sfântă (deşi lucidă) dragoste pentru această cale regală care este opera marelui Will, cale deschisă etern fiecăruia dintre noi.

RADU DUDA

FELIE TEATRALĂ BUDAPESTANĂ

Potrivit statisticilor oficiale, numărul turiştilor ce vizitează Republica Ungară se ridică peste cifra, deloc modestă, de 15 milioane, ceea ce depăşeşte de 1,5 ori populaţia ţării. Acest lucru îşi pune amprenta şi asupra vieţii teatrale ungare, în special asupra celei budapestane, capitala având nenumărate companii teatrale, de stat şi particulare. E lesne de înţeles că fluctuaţiile economice ale tranziţiei generează apariţia şi dispariţia a fel de fel de companii teatrale private. Concurenţa nemiloasă de pe tărâmul Thaliei selectează valorile, iar **star-system**-ul s-a instalat cu drepturi depline. Teatrele (inclusiv cele din provincie) încheie contracte cu actori de renume pentru anumite roluri ale pieselor din repertoriu; exponenţial este cazul renumitei actriţe de teatru şi film, cunoscută şi publicului românesc, Mari Töröcsik, care de câţiva ani încoace interpretează cu mare succes, la Teatrul „Katona József" din Budapesta şi la cel din oraşul Szolnok, rolul Bătrânei din piesa **Csirkefej (Capete de pui)** de Spiró György.

Ministerul Culturii (sărac şi el!) nu reuşeşte nici pe departe să acopere cheltuielile. Din fericire au apărut, în schimb, sponsori interni, dar mai ales externi (!). Graţie investitorilor străini (aceştia achitând şi drepturile de autor), dar şi descătuşării post-comuniste, în Ungaria se desfăşoară o viaţă teatrală frenetică. În repertoriu sunt incluse, pe lângă montările cu piesele clasice ale dramaturgiei autohtone şi universale, „ultimele răcnete" ale scenelor apusene. O simplă trecere în revistă a afişului teatral budapestan pe o săptămână conturează o varietate de genuri: spectacole destinate şcolarilor, adolescenţilor şi maturilor, de la „proză" şi recitaluri, la musicaluri şi opere-rock.


Cabaret la Madách Szinház din Budapesta

Publicul elegant este primit în foaiere superbe, unde i se oferă spre cumpărare ultimele numere ale revistelor de specialitate, discuri şi casete audio cu muzica spectacolelor din repertoriu; este poftit totodată şi la bufetele bine aprovizionate din incintă. Iar producţiile teatrale, executate cu profesionalism, folosind şi înzestrarea tehnică modernă, situează viaţa teatrală ungară alături de mişcările europene de renume. Partea puţin neplăcută a lucrurilor constă în... preţul biletelor. Poate nu pentru localnici, dar pentru un turist român dornic să vadă câte un spectacol este aproape imposibilă achitarea unei sume de 300–400, iar în cazuri excepţionale, chiar şi de 1 200 de forinţi. Şi totuşi e criză mare de bilete – nu se găsesc cu zile, chiar cu săptămâni înainte!

Pe scena Odry am avut ocazia să văd spectacolul de absolvenţă al Institutului de Artă Teatrală şi Cinematografică din Budapesta cu **Un tramvai numit dorinţă** de Tennessee Williams, în regia profesorului-actor Péter Huszti. Din păcate, un spectacol anost pe un text insuficient exploatat regizoral şi stângaci interpretat. Doar doi studenţi reuşesc, prin forţe proprii, conturarea unor caractere: Krisztina Biró – Stella şi Balázs Mihályfi – Stanley (pe cei doi i-am remarcat şi în spectacolul **George Dandin,** prezentat de aceeaşi clasă cu prilejul Întâlnirii din mai 1992 de la Târgu Mureş). Andrea Kiss nu are capacitatea de a domina rolul Blanche.

Vidám Színpad (Scena Veselă) îşi bazează repertoriul exclusiv pe comedii. O recentă premieră este **Boeing-Boeing** de Marc Camoletti, în regia lui Tibor Kalmár. Piesa povesteşte „o dragoste cu reacţie": graţie traficului aerian intens, tânărul parizian Bernard întreţine relaţii amoroase cu trei stewardese; condiţiile atmosferice şi modificarea neaşteptată a orarului conturbă însă „bunul mers", născând situaţii hazoase în casa amorezului neobosit. În distribuţie apar nume mari ale Scenei Vesele: Gyula Bodrogi, Dezsö Straub, Ági Veith şi Zsuzsa Csala. Un spectacol deconectant – şi atât.

La Vígszínház (Teatrul de Comedie). Dezsö Kapás a montat clasica farsă a lui Georges Feydeau **Puricele în ureche.** Recunosc că am intrat la acest spectacol cu reţineri. Surpriza s-a produs

imediat după ridicarea cortinei: am văzut un spectacol alert, în care gagurile se succedau cu viteză ameţitoare. Doi actori merită amintiţi: László Gálffi (interpretul lui Ludovic de Bavaria din serialul **Wagner**), în Camille Chandebise, şi Sándor Gáspár, în Carlos Homenides de Histangua.

Spectacolul original semnat de Jerome Robbins pe Broadway cu musicalul **West Sida Story,** adaptat scenei de la Vígszínház şi regizat de tânăra şi foarte talentata actriţă Enikö Eszenyi este fără îndoială izbânda stagiunii trecute. Pe lângă numeroasa trupă de aici, îşi dau concursul Budapest Musical Ensemble şi un grup de dansatori extrem de talentaţi. Într-un decor modern şi cu ajutorul unei dotări tehnice remarcabile se desfăşoară un spectacol fluent, captivant, perfect în genul său.

Madách Színház pare, la prima vedere, profilat pe musicaluri şi opere-rock. În repertoriu are însă, contrar aparenţelor, şi spectacole de proză cu piese de Shakespeare, Ferenc Molnár, Bernard Slade ori John Patrick. Trei producţii îmi îmbogăţesc lista. Mai întâi, **Iosif şi pelerina de vis în culori cinemascop** de Tim Rice şi Andrew Lloyd-Weber, o veritabilă feerie inspirată din Vechiul Testament. Povestea lui Iosif este, potrivit libretistului Tim Rice, o splendidă pelerină de vis, care i se potriveşte oricăruia dintre noi. În rolul principal, actorul Béla Paudits e remarcabil.

Apoi musicalul **Cabaret** al lui Joe Masteroff după piesa lui John van Druten şi nuvela lui Christopher Isherwood, în regia lui Tamás Szirtes (care a realizat şi **Iosif**...), pe muzica lui John Kander – revelaţia ultimelor stagiuni. Spectacolul, copleşitor, îi are ca interpreţi pe Béla Paudits (Prezentatorul), Juli Básti (Sally), István Hirtling (Clifford), Aladár Laklóth (Ernst) şi pe doi monştri sacri ai teatrului ungar: Irén Psota şi Dezsö Garas.

În fine, **Cats (Pisicile)** de acelaşi Andrew Lloyd-Weber, inspirat din poeziile lui T. S. Eliot, depăşise, la ora când scriam aceste rânduri, 900 de reprezentaţii. Este, fără îndoială, un imens succes. Rolurile principale sunt interpretate tot de actori de proză.

Nostalgia celor plecaţi din ţară o dată cu persecuţiile naziste şi comuniste, dar mai ales după înfrângerea sângeroasă a revoluţiei anticomuniste din 1956, şi care vizitează acum Ungaria ca turişti explică probabil dorinţa lor arzătoare de a vedea măcar un spectacol la Operett Színház (Teatrul de Operetă). Foaierul teatrului pare un mic Babel. Spectatorii au venit din îndepărtata Americă, din Australia, Israel sau Anglia, Germania, Suedia. Seară de seară, fie vară, fie iarnă, au loc reprezentaţii cu **Dragoste de ţigan, Cântând în ploaie, Sunetul muzicii, Văduva veselă, Scripcarul pe acoperiş, Colivia cu nebune** etc.

Din piesa lui Jean Poiret **La cage aux folles – Colivia cu nebune** (care se joacă şi la Teatrul de Comedie bucureştean), Jerry Hermann şi libretismul Harvey Fierstein au creat un musical de mare succes internaţional. Varianta budapestană, în regia lui László Vámos, se situează calitativ la nivelul cerinţelor unui spectacol de musical occidental. Protagoniştii sunt Péter Haumann (Albin/Zaza – o creaţie excepţională) şi Sándor Németh (George), steaua şi directorul distinsei instituţii.

În 1992 s-au împlinit 500 de ani de la descoperirea Americii, eveniment sărbătorit în lumea întreagă. Acest moment de cotitură istorică i-a inspirat şi pe oamenii de teatru ungari. Astfel, Péter Gallai a compus, după libretul semnat de Péter Fábri, muzica unei opere-rock, intitulată **Columb, rătăcirea pe uscat şi pe apă a unui spaniol dement sau Odiseea unui întreprinzător.** Transferarea ei pe scena Teatrului de Operetă aparţine regizorului Ferenc Novák, de numele căruia se leagă nenumărate spectacole de mare succes atât în Ungaria, cât şi în străinătate, inclusiv la Oradea. Pentru rolurile principale, Columb şi regina Isabela, au fost invitaţi doi actori de proză, István Bubik şi Kriszta Kováts care, alături de trupa bine închegată, au creat un spectacol superb, evocând perioada de la pornirea în călătorie până la batjocorirea în piaţa publică a lui Columb, ajuns la senectute, obsedat până la demenţă de o nouă expediţie transoceanică.

Musicalul lui Jerry Bock, **Scripcarul pe acoperiş,** inspirat din romanul „Tevie, lăptarul" de Şalom Alechem, în regia lui László Vámos, se află pe afişul Teatrului de Operetă de peste două decenii. Tragedia deportării ţariste a locuitorilor unui sat evreiesc e redată, după sute de reprezentaţii, cu prospeţimea de la premieră. În rolul lui Tevie poate fi văzut marele Ferencz Bessenyei (interpretul rolului Gheorghe Doja din filmul „Sentinţa").

În cocheta sală din Cetatea Buda a Naţionalului budapestan am văzut două montări cu subiecte biblice. Prima este „divinul joc în stil rock" **Godspell** de Stephen Schwartz, Davis Green şi John M. Tebelak, în regia lui István Iglódi. Actori şi studenţi de la Academie interpretează, cântă, dansează cu mult aplomb musicalul inspirat din Evanghelia după Matei. Celălalt spectacol se intitulează **Csíksomlyói passio** (Misterele de la Şumuleu-Ciuc), fiind o adaptare a misterelor din Vinerea Mare a Paştelui, însemnate în secolul al optsprezecelea de călugării franciscani din mănăstirea şumuleană de lângă Miercurea Ciuc. Debutează cu revolta lui Lucifer, continuă cu izgonirea din Paradis, schiţând momentele cele mai importante ale Vechiului Testament, şi se sfârşeşte cu Pietà. Originalitatea montării constă în încercarea de a reproduce modul naiv de interpretare a misterelor de către oamenii simpli din regiunea Ciucului. Astfel, stângăciile acestora, redate de actori profesionişti de mare talent, dau naştere unor situaţii suculent comice, înnobilate de prelucrări din folclorul muzical secuiesc. În această montare grandioasă (cu care Teatrul Naţional a făcut un turneu şi în ţara noastră), regizată de Imre Kerényi, actorii şi studenţii interpretează fiecare mai multe roluri, remarcabil conturate.

Cabaretul politic ocupă un loc aparte în viaţa teatrală ungară, având tradiţie încă din perioada interbelică. Continuarea acestui gen (în care a strălucit celebrul Kálmán Latabár), îmbogăţit cu evenimentele curente, dar mai ales cu cele de după răsturnările din 1989, a dus la înfiinţarea unor teatre specializate (de exemplu, Mikroszkop Színpad-Scena Microscop). Aici evoluează cu mare succes, seară de seară, comici vestiţi ca József Sas, cuplul Markos-Nádas, Tamás Heller, Géza Hoffi. Trebuie menţionată atenţia cu care aceştia îşi pregătesc spectacolul: improvizează ceva nou în fiecare seară, în funcţie de evenimentele politice ale zilei. La intrarea în foaier, spectatorul se găseşte faţă-n faţă cu o oglindă concavă sub care se află o inscripţie cu anul în curs; în ea, omul se vede grăsuţ, bine hrănit. Făcând un pas mai departe, urmează să se vadă într-o oglindă de data asta convexă, reflectând o siluetă slăbită, subţiată, subnutrită, prevestind starea în care se va afla în anul ce urmează. Şi la propriu, şi la figurat!

STRACULA ATILLA